



Искусство
КИНО
10 1980

Орган Государственного Комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР



Искусство КИНО

1980
10

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
ВАПСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Евгений Матвеев и Олег Измайлов
в фильме «Особо важное задание»
(режиссер Е. Матвеев, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Самарканд встречает дорогих гостей,
участников VI Ташкентского кинофестиваля;
кинематографисты
Организации освобождения Палестины
Самир Нимр и Моника Маурер;
чилийские кинематографисты
Мигель Литтин и Анета Эррера
с призами и дипломами VI МКФ в Ташкенте;
в зале пресс-конференций фестиваля

На 4-й стр. обложки
Торжественное закрытие VI МКФ в Ташкенте

Марк Донской

Владимир Денисенко

Шухрат Аббасов

Ст. Никоненко

Владимир Ломейко

Александр Марьямов

Владимир Ишимов

О. Ковалов

В. Кичин

А. Петров

Р. Юренев

Роман Ткачук

О. Ульянова

Андрей Попов

Карлос Висенте Ибарра

Александр Липков

Лия Голден

Борис Добродеев,
Петр Попогребский

СОДЕРЖАНИЕ

3
Постановление Пленума Централь-
ного Комитета КПСС от 23 июня
1980 года «О созыве очередного
XXVI съезда КПСС»
Готовясь к XXVI съезду КПСС

4
Воспитывать коммунистического
человека

9
Художник — герой — строитель

12
Поступь истории

Новые фильмы

15
Обретший счастье

30
Вот он, «свободный» мир!

35
Формула жизни

42
Из готовых блоков

49
Миф-80

Портреты

62
«...И грянул гром»

Беседы за рабочим столом

84
«Нужна хорошая мелодия...»

Теория и история

97
Всегда — о будущем

Наши юбиляры

117
Не уставать вам, Шакур-ака!

Издано о кинематографе

118
Труд души

Памяти товарища

127
Даниил Храбровицкий

128
Памяти Р. Л. Кармена

За рубежом (VI МКФ в Ташкенте)

129
«В авангарде идейного

развития...»
Пусть крепнет наша дружба

134
Мы знаем, кто наш друг

139
Ташкент-80: экран, обращенный к

жизни
160
Кинодебют Мозамбика

Сценарий

163
Особо важное задание

192
Фильмография

Iskusstvo Kino

Cinema Art

The Decision of the Plenary Meeting of the Central Committee of the CPSU of the 23rd of June, 1980 «On the Convocation of the Regular XXVI th Congress of the CP SU» (p. 3)

Preparing for the XXVI th Congress of the CP SU

- Mark Donskoi* To Bring Up a Communist Man (p. 4)
Vladimir Denisenko Artist — Hero — Builder (p. 9)
Shukrat Abbasov The Steps of History (p. 12)
 Heading Soviet film-makers about the cinema during the 5 years between the Party congresses.

New Films

- Stanislav Nikonenko* The One Who Found Happiness (p. 15)
 Review of the film «Karl Marx. The Young Years» (The Gorky Central Studios of Films for Children and Youth, 1980)
Vladimir Lomeiko That's the «Free» World! (p. 30)
 Review of the film «This «Free» World» (CSDF, 1980)
Alexander Mariamov The Formula of Life (p. 35)
 Review of the films «Nine Days and the Whole Life», «Planes are Singing» (Lentronika, 1979)
Vladimir Ishimov The Ready-made Films (p. 42)
 Review of the films «Particularly Dangerous» (Odessa film-studios, 1980), «A Shot in the Back» («Mos-film», 1980)
Oleg Kovalov Myth-80 (p. 49)
 The sequel to the discussion about the film «Babylon-XX» (The Dovzhenko studios, 1979)

Portraits

- Valery Kichin* «... and then there was Thunder» (p. 62)
 A creative portrait of a popular Soviet actress Liudmila Gurchenko

Talks at the Working Table

- Andrei Petrov* «A Good Melody is Needed...» (p. 84)
 The composer Andrei Petrov — about his work in the cinema

Theory and History

- Rostislav Yourenev* Always — about Future (p. 97)
 The article deals with the work of a known Soviet documental film-maker Ilya Kopalin

Our Jubilees

- Roman Tkachuk* Don't Feel Tired, Shakur-aka! (p. 117)
 The 75-th anniversary of Shakur Burkhanov, actor.

Published on Cinema

- Olga Ulianova* The Work of the Soul (p. 118)
 Review of books by Serguei Yoursky «Who Holds the Pause...», by Mikhail Ulianov «My Profession», by Youry Nikulin «Almost Seriously»

Obituaries

- Andrei Popov* Daniil Khrabrovitsky (p. 127)
 To the Memory of Roman Carmen (p. 128)

Abroad

- In the Vanguard of the Ideological Development
Vasant Satha Let our Friendship Strengthen (p. 129)
Carlos Vicente Ibarra We Know who is our Friend (p. 134)
 Interviews with the leaders of the national delegations to the VI-th International Film Festival in Tashkent
Alexander Lipkov «Tashkent-80»: the Screen Turned to Life (p. 139)
 The review of the programme of the VI-th Film Festival in Tashkent
Lia Golden The Cinema Début of Mozambique (p. 160)
 A note about the film «Muedo: Remembering the Massacre»

Script

- Boris Dobrodeev* Task of Particular Importance (p. 192)
Piotr Popogrebsky

© Журнал «Искусство кино», 1980

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усневича, 9. Тел. 151-02-72
 Сдано в набор 15.07.80
 Подп. к печати 9.09.80 А11165
 Формат бумаги 70×90¹/₁₆, печ. л. 12,12 усл. п. л. 14,18
 уч.-изд. л. 18,3.
 Печать высокая
 Тираж 56 000 экз. Заказ 1775
 Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
 г. Чехов Московской области



Постановление Пленума Центрального Комитета КПСС

от 23 июня 1980 года

О созыве очередного XXVI съезда КПСС

1. Созвать очередной XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза 23 февраля 1981 года.

2. Утвердить следующий порядок дня съезда:

1) Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики — докладчик Генеральный секретарь ЦК КПСС тов. Л. И. Брежнев.

2) Отчет Центральной ревизионной комиссии КПСС — докладчик председатель Центральной ревизионной комиссии КПСС тов. Г. Ф. Си-
ЗОВ.

3) Основные направления экономического и социального развития СССР на 1981—1985 годы — докладчик Председатель Совета Министров СССР тов. А. Н. Косыгин.

4) Выборы центральных органов партии.

3. Установить норму представительства на XXVI съезд КПСС: один делегат от 3.350 членов партии.

4. Делегаты на XXVI съезд КПСС избираются согласно Уставу партии закрытым (тайным) голосованием на областных, краевых партийных конференциях и съездах Компартий союзных республик. Выборы делегатов на XXVI съезд КПСС от Компартий Украины, Белоруссии, Узбекистана и Казахстана проводятся на областных партийных конференциях.

Коммунисты, состоящие в партийных организациях Советской Армии, Военно-Морского Флота, внутренних и пограничных войск, избирают делегатов на XXVI съезд КПСС вместе с соответствующими территориальными партийными организациями на областных, краевых партконференциях или съездах Компартий союзных республик.

Коммунисты, состоящие в партийных организациях частей Советской Армии и Военно-Морского Флота, находящихся за границей, избирают делегатов на XXVI съезд КПСС на партийных конференциях соответствующих войсковых соединений.



Марк Донской

Воспитывать коммунистического человека

Всю жизнь неотступно тревожит меня мысль-вопрос: какими свойствами ума и души надо обладать художнику, чтобы иметь право художником быть, а не просто считаться? Чтобы соответствовать тому высокому и исключительному месту, которое отвела человеку, занимающемуся художественным творчеством, эпоха? Проблема эта несравнимо обострилась в нашей стране и в наше время, когда партия наша, основываясь на строго научном анализе тенденций и хода общественного развития, установила: роль искусства и литературы возрастает по мере нашего продвижения к коммунизму.

Вдумаемся, друзья мои и коллеги, в эту кратко и емко сформулированную мысль. Какую же гигантскую ответственность несет на своих плечах каждый из нас и все мы — вместе! Вдумаемся с особым пристрастием сегодня, накануне XXVI съезда Коммунистической партии — события, которое, как и каждый из предыдущих партийных форумов страны, не-

сомненно станет важным рубежом на нашем марше к новому человеческому обществу...

Вот я вспоминаю сейчас, что же говорилось о художнике, об отношении к нему, о его работе на XXV партийном съезде, в целом ряде выступлений Л. И. Брежнева последних лет, обращенных к деятелям литературы и искусства, напрямую к нам, кинематографистам?..

Талант — редкость, поэтому он требует внимания и заботы.

Талантливое произведение литературы и искусства — национальное достояние.

В отношении к художникам необходимо сочетать внимание, чуткую заботу — с партийной принципиальностью.

Оценивать книгу, спектакль, фильм надо, руководствуясь высокими критериями идейности и художественности.

Фильм должен будить мысль, углублять историческую память народа, помогать людям осознать смысл нашей эпохи.

Необходима творческая инициатива и смелость, чтобы исследовать и утверждать революционную новь нашего времени...

Так каким же должен быть советский художник — сценарист, режиссер, актер, — чтобы достойно выполнять свою высокую партийную миссию?

Я сказал бы так: прежде всего он должен быть личностью. Личность творца — вот с чего начинается искусство! И первое свойство творческой личности — страстность. Страстность, с которой он несет людям, зрителям, своему народу идеи Коммунистической партии, идеи Ленина, идеи подлинного гуманизма. Наше социалистическое искусство должно потрясать, зажигать людские сердца любовью и ненавистью. Любовью к нашей правде и ненавистью ко всему, что мешает счастью трудового народа.

Где нет коммунистической страстности, где нет полнейшей творческой самоотдачи — нет и искусства. Нет того сердечного искусства, о котором говорил Горький, великий художник, с чьим творчеством связан немалый период моей жизни в кино. Необходима твердая уверенность, что созданное тобою нужно народу, партии, обществу; что голос

твой с экрана будет услышан, что взволнованность твоей души, твои мысли найдут отклик в душах и умах твоей огромной аудитории. Творить — и тем паче в кино — можно только и только так!

XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза венчает десятую пятилетку. И начнет отсчет дней нового пятилетия — одиннадцатого. Он выработает программу нашей жизни на новом витке исторической спирали. А для того чтобы составить такую программу, надо, естественно, вдуматься в сделанное за истекшие после XXV съезда годы. Подвести итоги. Отдать должное успехам, критически проанализировать недостатки и упущения. Иными словами, по-деловому разобраться в нашем гигантском, сложном, разнообразном хозяйстве. И сделать это не только для того, чтобы по достоинству оценить пройденное, а во имя того, чтобы это пройденное помогло нам созидать будущее. Чтобы оно, наше вчера и сегодня, лучшими своими чертами, генеральными тенденциямиросло в завтра.

Можно было бы многое сказать о достижениях десятой пятилетки. И о подъеме нашего народного хозяйства. И о росте народного благосостояния. И о достижениях советской науки, уверенно поднимающейся по крутым ступеням НТР. И о ленинской внешней политике Советского государства, в обострившейся по вине империалистических сил международной обстановке эффективно и последовательно отстаивающего разрядку, сотрудничество, борющегося за мир для всех народов планеты.

Но я хочу остановиться на той сфере наших общепартийных и общенародных забот, которая нам, художественной интеллигенции, ближе всего. Имею в виду усилия по созиданию нового, коммунистического человека. Тем более что это — главное, стратегическое, глобальное направление работы Коммунистической партии. Направление, которое всегда находится в самом эпицентре внимания Центрального Комитета КПСС, Политбюро ЦК, лично товарища Леонида Ильича Брежнева.

Думаю, что едва ли не определяющим завое-

ванием минувшего пятилетия стало дальнейшее всестороннее совершенствование личности советского гражданина — нравственное, идейное, интеллектуальное. Совершенствование, которое обогатило его новыми чертами, характерными для советского патриота, созидателя, борца, — чертами, приближающими его к облику гармонической личности коммунистического не далека...

Лучшим произведениям нашего экрана, созданным за истекшее пятилетие, удалось, мне кажется, заметить, отобразить и художественно исследовать то новое, что появилось в нашем современнике.

С трибуны XXV партийного съезда товарищ Л. И. Брежнев сказал: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — задача нравственного воспитания».

Позволю себе сказать, что кинематограф наш в эти годы сумел творчески, глубоко влиять на умы и сердца многомиллионной своей аудитории, а значит, и в определенной мере помогал партии и обществу развитого социализма выполнять эту задачу — коммунистически формировать людские души.

Да, партия всегда ориентировала художника прежде всего на человека. Ибо человек есть средоточие, причина и следствие, альфа и омега всех социальных процессов. А нравственный мир человека — зеркало этих процессов.

Переход от нравственных норм и установлений старого общества к новой морали есть акт революционный. Но революционный по сути, по смыслу, по значению. А идет он не быстро, преодолевая препятствия куда потруднее, нежели те, что мешают движению экономическому. Созидание новой, коммунистической нравственности — нравственности впервые в истории подлинно гуманистической! — показанное на экране во всей своей диалектической сложности и противоречивости, — вот, в конечном счете, всеобъемлющая цель нашего искусства.

Именно так экстраполируется для всей нашей художественной культуры в целом лозунг партии: все для человека, все во имя человека!

И тут я хочу напомнить: если мы хотим, чтобы кино достойно выполняло свою миссию, свою историческую сверхзадачу нравственного воспитания современника, наши фильмы должны обладать одним обязательным свойством. Это свойство — высокая художественность.

Ведь произведение искусства способно взволновать, потрясти и даже преобразить человека, только дав ему возможность прикоснуться к подлинно художественным ценностям.

Да, искусству по плечу помочь людям в проникновении в сложные процессы действительности и истории, формировать сознание и нравственный мир; интеллектуально и эмоционально воздействовать на миллионные аудитории; делать людей красивей и справедливей; оно может быть всемогущим оружием в битве за нового гармонического человека — Человека Нравственного. Но нужно всегда помнить: искусство в состоянии добиваться всего этого только своими собственными средствами — средствами искусства. Через эстетическое переживание.

Возьму на себя смелость сказать: истекшее пятилетие отмечено немалым числом произведений кинематографа, которые подарили своему зрителю эстетическое наслаждение. А значит, и социальную миссию свою выполнили удачно.

Высокая художественность фильма — необходимое его качество еще и потому, что иначе невозможно ответить делом на призыв партии создавать произведения диалектичные, сложные, многослойные, как сама наша жизнь, ибо только такие ленты вызывают взрыв мыслей и чувств зрителя, учат его самостоятельному взгляду на вещи, а не просто морализируют или дают категорические и однозначные рецепты.

И тут я хочу остановиться на главном элементе художественного произведения, в данном случае — фильма, на элементе, в котором

концентрируется весь его идейный, нравственный, эстетический заряд и без которого фильм попросту немислим. Конечно же, вы поняли, что речь пойдет о герое.

Множество копий сломано в дискуссионных баталиях вокруг фигуры современного киногероя. Кто он? Каким должен быть? Существует или ушел в прошлое «идеальный герой»? Что такое сегодня положительный герой? А отрицательный? Подражает ли нынешний зритель напрямую герою, которого полюбил? И т. д. и т. п.

Я, конечно же, не собираюсь небольшой этой своей статьей врываться в кипучую бучу споров. Скажу всего лишь несколько слов, опираясь на свой — весьма многолетний! — режиссерский, да и просто человеческий опыт.

Вспоминаю героев, с которыми мне посчастливилось встретиться в своем творчестве, — молодого Алексея Пешкова из кинотрилогии о Максиме Горьком, «закаленного, как сталь» Павку Корчагина, не покоренных фашистами Тараса и Олену Костюк, сельскую учительницу Варвару Мартынову, Марию Александровну Ульянову — мать Ленина...

Какие это были герои? Идеальные? Положительные? Быть может, я не очень прав, но мне лично эти вопросы кажутся несколько схоластическими. Потому что все они, эти мои герои, были просто люди во плоти и крови, но люди красивые, гордые, мыслящие и действующие. Люди высоких идеалов, мужества, благородства, доброты. И — свойственных каждому смертному слабостей, особых черточек характера, привычек, склонностей.

Каждая эпоха рождает своих героев. И конечно же, кинематографический персонаж, которому предстоит стать героем нашего времени, любимцем миллионов зрителей, властителем их дум, будет сильно отличаться от прославившихся героев кино тридцатых, сороковых, пятидесятых годов. Но в самой сердцевине главное и определяющее будет, по моему, роднить его с экранными предшественниками. Ибо у всех у них есть генетическая идейная общность — они дети, внуки, правнуки Революции...

Мое давнее убеждение: истинное искусство должно созидать и утверждать. Но созидание и утверждение невозможны без борьбы, без отрицания отжившего и враждебного. Вот почему наш герой экрана прежде всего и всегда — борец. Борец партии. Борцами были Чапаев и профессор Полежаев, Секретарь райкома и коммунисты Губанов-отец и Губанов-сын, председатель Трубников и генерал Серпилин, Кочет и колхозница Прасковья Лукьяновна, инженер Чешков и бригадир Потапов...

Герои прежних фильмов советской классики боролись с классовым врагом за победу социалистической революции. Герои картин о нашем времени, созидая, смело идут против отжившего, мешающего двигаться вперед, убежденные в своей социальной правоте. Но в этом их жизненном поведении, в их самоотверженной борьбе за новое — на каком бы плацдарме она ни шла — заложен нравственный урок. Утилитарные вроде бы проблемы звучат остро этически! В сущности, речь идет о «вечном» вопросе: что такое счастье? И вот герои самых интересных фильмов последнего пятилетия понимают счастье как полноту социального бытия. Гражданская активность — то есть активная жизненная позиция — для них обязательное, а то и определяющее условие личного счастья. И это не порыв, не одномоментная вспышка в критической, экстремальной ситуации, а естественность, психологическая органика личности.

Настанваю: герои эти узнаваемы. Они пришли на экран из жизни. Я много ездил по стране, встречался со своим современником-зрителем, подолгу разговаривал с разными людьми, наблюдал их в труде. И с каждым разом находил все больше и больше таких сограждан, которые по праву могли бы стать прообразом героя в любом фильме, повествуящем о красоте и силе человеческой души, красоте и силе, проявляющихся в большом и малом, но прежде всего — в созидании нового и ниспровержении устарелого. В том, что эти люди дела руководствуются во всем прежде всего интересами дела, как бы порой это ни осложняло их личную судьбу.

Герой, рожденный Революцией, воспитанный партией, нашим обществом, — прекрасен. Он не идеален, не положителен, а именно прекрасен. Он настоящий человек: с акцентом и на «настоящий», и на «человек»...

И чем чаще этот прекрасный настоящий человек будет выходить на наш киноэкран, с тем большим КПД будет наше искусство выполнять свой долг перед партией и народом.

В кинематографе последнего пятилетия в этом плане есть несомненные удачи. И все-таки, думаю, полной удовлетворенности ни у нас, кинематографистов, ни тем паче у зрителей наших пока нет.

Времена меняются, и вместе с временем меняемся мы сами. Старинная и от этого не ставшая менее очевидной истина. Чем чаще встречаешься с людьми, тем чаще она напоминает о себе. Особенно явственной она становится, когда сталкиваешься с современной молодежью. Молодое поколение с поразительной быстротой осмысляет опыт старших и спешит дальше, вперед. Время не ждет. Над молодым поколением не тяготеет груз прошлого, однако память о прошлом хранит оно свято, лучшие традиции впитывает, оставляя без внимания лишь то, что отжило. Нам, «предкам», важно понимать это, идти рядом с молодыми, помогать им. Если говорить о сфере кинематографической, то это значит помогать росту, возмужанию — творческому, гражданскому, человеческому — наших младших товарищей-художников. Пестовать свою смену, которая так ярко, так интересно и разнообразно заявляет о себе, благодаря той поистине отцовской заботе о молодых, которую выказывает партия.

Интеллектуальный рост советских людей, расширение кругозора, подъем эстетической грамотности предъявляют к искусству все более серьезные требования. Вот почему кинематограф должен находиться в постоянном поиске, сосредоточивая внимание на всей палитре человеческих взаимоотношений, и прежде всего на отношениях, складывающихся в процессе творчества новых форм человеческой кооперации.

Ведь психология людей, их духовный мир формируются в магнитном поле больших социальных коллизий эпохи.

При этом надо помнить ленинскую мысль о том, что художник всегда должен идти немного впереди своей аудитории, ведя ее за собой. Ни в коем случае не идя на поводу отсталой части читателей и зрителей, у которой сложились стереотипы мышления, штампы восприятия искусства и которая отвергает фильм, если он требует глубоких, напряженных размышлений.

Здесь мы имеем дело с задачей двуединой: расширяя работу по эстетическому воспитанию массового зрителя (вспомним слова Маркса: если ты хочешь наслаждаться искусством, ты должен быть художественно образованным человеком), неустанно стремиться к производству таких фильмов, которые, будучи подлинными произведениями искусства, в то же время ориентировались бы в своих выразительных средствах, фигурах персонажей, в стилистике на самую широкую массовую аудиторию и добивались у нее успеха...

Наше участие в жизни страны, наше служение Отечеству определяется температурой нашего творческого горения. Мне довелось прожить долгую, насыщенную событиями и впечатлениями жизнь в кинематографе. Мне выпало счастье много раз испытать возвышающее потрясение, которое создает причастность к рождению искусства, одухотворенного гражданственной страстью и талантом. И среди самых сильных впечатлений в этом

ряду я храню те, что остались в моем сердце после прочтения книг Л. И. Брежнева «Малая земля», «Возрождение», «Целина». В этих книгах покоряет интонация безграничной любви автора к Родине, к своему народу, высокая гордость советского человека, коммуниста. «Для деятелей литературы и искусства нет более интересной и вдохновляющей задачи, чем отображать подвиги народа...» — писал в «Целине» Леонид Ильич. Не щадя себя, каждый из нас, советских кинематографистов — пропагандистов партии, бойцов идеологического фронта, — обязан отдать советскому искусству все, чем владеет, весь жизненный и художнический опыт, будь он юный дебютант, зрелый мастер или убеленный сединами ветеран...

Неизменна наша вера в справедливость, высочайший научный потенциал марксизма-ленинизма — учения, под знаменем которого началась и идет подлинная история человечества.

Все наши надежды — гражданские, человеческие, художнические — теснейшим образом связаны с партией коммунистов, с ее мудростью, гуманизмом, дальнороркостью и последовательностью в политике.

Бездонна наша любовь к своему народу, к своей стране, идущим под водительством ленинской партии к коммунистическому обществу.

Такова наша вера. Такова наша надежда. Такова наша любовь. Таковы чувства, с которыми мы встречаем XXVI съезд партии коммунистов Советского Союза.

Владимир Денисенко

Художник — герой — зритель

Для всех нас естественно, что каждый партийный съезд — важнейшая веха в развитии нашего общества. Вот почему работа июньского Пленума ЦК КПСС и его решение созвать очередной XXVI высший форум Коммунистической партии Советского Союза сразу же оказались в самом центре помыслов, планов и дел кинематографистов.

Конечно же, включаясь во всенародную подготовку к съезду, каждый из нас стремится обнаружить некий итоговый — за истекшее пятилетие — смысл прежде всего в деятельности своей и своих коллег. Но понятно, что итог этот соизмеряешь с движением советского общества в целом, с ведущими тенденциями современности: только так можно понять, насколько полноценен наш, работников искусства, и кино в частности, вклад в решение поставленных партией задач.

«С развитием страны, — сказал Леонид Ильич Брежнев в своем докладе на июньском Пленуме, — возрастают сложность и масштабы задач во внутренней политике».

Для многих моих товарищей и для меня лично слова эти послужили своеобразным катализатором. Как-то по-иному вдруг предстало привычное, и стало особенно ясно, как изменился вокруг мир, как изменился человек. А ведь, чего греха таить, иной раз еще пытаешься измерять его, этого изменившегося человека, вчерашней меркой. Но эта вчерашняя безнадежно устарела, она способна только помешать художнику, исследующему современность. Да, постоянно требуется пытливый, напряженный поиск новых связей искусства и жизни, новых ракурсов взгляда, новых точек зрения.

Таков первый урок, который неминуемо извлекает художник из буквы и духа материалов Пленума Центрального Комитета, из простых, ясных, мудрых слов, сказанных с трибуны Пленума Леонидом Ильичом Брежневым.

Второй урок, теснейшим образом сплетенный с первым, дает сопоставление сделанного нами, кинематографистами, за прожитую пятилетку, с теми ориентирами, которые выдвинул перед советским кино — и перед всем нашим искусством — XXV партийный съезд.

На том историческом съезде Леонид Ильич Брежнев дал высокую оценку труду советских художников. Отметил тот отрадный факт, что произведения социалистического реализма, созданные за последние годы, все чаще, а главное, глубже вникают в основное, существенное в жизни страны, в то, что стало важной частью личных судеб миллионов советских людей. На примере произведений «производственной темы», темы Великой Отечественной войны, а также темы моральных исканий, борьбы за мир, освобождения народов, интернациональной солидарности трудящихся Леонид Ильич Брежнев ярко проиллюстрировал мысль о плодотворности крепнущих связей искусства с жизнью, с помыслами и устремлениями советского человека, строителя коммунистического общества. Заострив наше внимание на широком круге вопросов, партия способствовала тому, что созвучие искусства с народной жизнью, реальными потребностями людей выдвинулось на первый план. Еще раз подтвердилось: художник не вправе снимать с себя ответственность перед зрителем, читателем, слушателем, каким-то образом отделять себя от народа, народной жизни. Всеобщее признание получили именно те художники слова, кисти, экрана, чье творчество неотделимо от традиций народной морали, народной культуры в целом, кто предельно чутко, отзывчив к процессам, которые происходят в жизни народа. Внимание, огромный неподдельный интерес к постижению той нравственной силы, которая соединяет советских людей в единую историческую общность, — вот что отличает лучшие произведения последних лет.

Каким же высоким мерилom должны мы мерить сделанное нами после XXV съезда! Ме-

рить нынче, в месяцы подготовки — все-сторонней, сосредоточенной — к XXVI съезду!..

Если бы меня спросили, что именно, какое свойство человека, народа, общества следовало бы избрать оселком, или, выражаясь высоким штилем, «философским камнем», поверяющим творчество, я не колеблясь бы сказал: нравственное чувство, нравственный стержень, нравственный дух. Независимо от тем, проблематики, жанра и стиля.

Постоянно мне вспоминается Довженко, его слова, которые он любил повторять: «Высшая страсть — страсть этическая». Не сомневаюсь: доживи великий Мастер до наших дней, он сегодня, после июньского Пленума ЦК КПСС, снова, со стократной убежденностью сказал бы: «Высшая страсть — страсть этическая!»

Александр Петрович был неколебим в мысли, что искусство призвано раскрывать в народе его лучшие черты, помогать ему увидеть, как он велик и прекрасен.

Успех на любом тематическом плацдарме, я убежден, и в дальнейшем будет зависеть от того, насколько чувствителен художник к проблемам нравственным, насколько он в постигаемом им материале умеет воплощать свою этическую страсть — любовь к людям, сострадание к их бедам и радостям, к их трудному и зачастую мучительному совершенствованию. При этом особенно важна способность художника чувствовать, угадывать движение традиций народной морали, ее связь с утверждающейся коммунистической моралью, впитавшей в себя все лучшее, что выработало на протяжении веков человечество.

О том, как значительна в нашей жизни связь нового и традиционного, задумывается — не может не задумываться — каждый художник. Но, конечно, думы эти воплощаются в творчестве по-разному в зависимости от индивидуального опыта, личных творческих устремлений, которые получают иногда неожиданный поворот при встрече с реальными событиями, живыми, непридуманными людьми. Помню, как поразила меня беседа с молодым бригадиром трактористов Героем Социалистического Труда Николаем Прихно. Чувство гордости за свою профессию, за призвание хлебороба сквозило в

каждом его слове. «Может, кое-кому и кажется, что не велика-де хитрость: посеял, собрал и вывез, а все другое — от владыки небесного, — взволнованно говорил он. — Но это не так... Это взгляд ошибочный, я бы даже сказал, простите, неразумный. Земля, знаете, на землю не похожа... Тут такая, там другая...»

И он стал рассказывать о земле, о солнце, о дожде, о ветре, о предшественниках, о семенах, о росах вечерних и утренних. Показывал технологические карты пахотных участков, методики вспашки, внесения удобрений, графики температур и влажности воздуха и почвы... Вывод был один — хлеборобу самому нужно принимать решения, его труд — труд творческий.

«Бывают моменты, сам не знаешь почему, а что-то тебе подсказывает: так надо!.. Тут без фантазии не обойтись, надо ведь вообразить — что выйдет, что получится, — говорил Николай Прихно со смущенной улыбкой. — Оно, может, немного нескромно, но хлебороб, знаете, это как художник...»

Вспоминаю этот эпизод потому, что он стал для меня открытием — открытием нового человека. Замысел моего последнего по счету фильма «Жнецы» выросал трудно. Была уже фабула, вырисовывались черты характера главного персонажа. Но не было пока сюжета, предмета изображения. И вот тут он, наконец, возник — становление личности, воспитанной лучшими народными нравственными традициями и ориентированной духовными ценностями нашего социалистического бытия. И еще точнее — процесс становления личности, нравственный идеал которой высок и определен. Жизнь, с которой сталкивается Василий Билань — так был назван мною герой, — ставит перед ним проблемы морального выбора, ломает многие психологические установки. Вынуждает занять боевую, гражданскую позицию. И важные открытия делает для себя Василий: жить по законам высокой нравственности трудно, но необходимо — так велит ему совесть, так требует пронзившее его чувство кровной связи не только с мамой, женой, близкими, но и с чем-то большим — землей, народом, Родиной. Поехав заработать денег на постройку дома, он вернется с пониманием своей личной ответ-

ственности за народный хлеб, который он выращивает по призванию души и без которого, как он потом скажет, не может быть человека, и жизни не может быть ни на земле, ни в космосе.

По моему глубокому убеждению, художник и должен говорить о том, что хорошо знает, знает не приблизительно, а точно, предметно, что пережил сам или близкие ему люди, что непосредственно входит в его душу, в социальный и психологический опыт его поколения, его народа. Человек, мир, пространство вселенной — все, на что направлен взгляд художника, должно быть истинным. Малейшая фальшь приводит к неточности, а сумма неточностей — к творческой неудаче. Я отнюдь не ратую за натурализм или, скажем, прозаизмы в фильмах. Говорю лишь о том, что образ, идейно-художественное обобщение должны естественно вытекать из совершенно конкретного и чувственно осязаемого мира вещей и явлений, познанных художником до мельчайших деталей, до самых тонких оттенков.

В одном научном труде советских психологов пришлось мне как-то вычитать весьма точное, на мой взгляд, определение личности. В нем подчеркивалось то обстоятельство, что личностью может быть любой человек с устойчивыми взглядами, устойчивыми целями, определяющими его поведение и деятельность независимо от содержания этих взглядов. И ведь правда, «устойчивые взгляды» и «устойчивые цели», определяющие поведение и деятельность, могут быть и высоконравственными, и безнравственными, попросту аморальными. Уточнение весьма существенное. Из практики мы-то хорошо знаем, что отрицательный персонаж может быть очень крупной и сильной личностью, но ориентированной на зло. В тех произведениях, где этот важный нюанс не учитывается, положительным героям приходится бороться с картонными персонажами, обращающимися в бегство, а то и вовсе рассыпающимися после первого же «карающего мероприятия», придуманного драматургом. В итоге воссоздаваемый на экране конфликт выглядит более чем неубедительно — зритель-то хорошо понимает, что так бывает «только в кино». Да

и положительный герой — как же он может проявиться как личность с устойчивыми взглядами, цельным мироощущением, если окружающая его действительность более чем послушна любому его жесту? Получается, увы, хорошо известная нам по экрану игра в поддавки, давно себя дискредитировавшая, а все и ныне дающая о себе знать в нашем кинематографе.

Подобная практика опасна прежде всего для самого художника. Ведь идя на уступки соображениям сиюминутной выгоды, художник не может не утратить нечто, составляющее само ядро его неповторимой человеческой личности. И поскольку связь «художник — персонаж — зритель» есть наиболее важная, наиболее существенная связь в социальном бытии искусства, становится понятным, что аморальность личности художника самым непосредственным образом сказывается на персонаже и в результате — на зрителе. Мы иногда слишком поверхностно говорим о воспитательной роли киноискусства, рассматривая ее в одной лишь плоскости «фильм — зритель» и забывая о формирующем, направляющем воздействии личности художника. Вспомним классиков нашей литературы — Пушкина, Гоголя, Шевченко, Толстого, Чехова, Горького... Не случайно возникло понятие «властитель дум». Да и сейчас нетрудно отыскать похожие примеры. Вот Василий Шукшин. Поистине широчайшее внимание к его художественной личности выказывают наши читатели и зрители. А ведь все потому, что проза, фильмы Шукшина отразили в себе действительно нравственно высокую человеческую личность нашего современника; в них видна работа не только и не столько фантазии, сколько истинного, выстраданного знания, понимания народной жизни, вчувствования в ее боль, ее негромкую, непоказную радость, ее подводные, часто скрытые от глаз течения. На мой взгляд, в чем-то схожими словами можно охарактеризовать и успех таких художников экрана, как Г. Панфилов, Т. Океев, Б. Шамшиев, хотя общественный резонанс на их картины пока скромнее. Хочется вспомнить и фильмы трагически ушедшего от нас Леонида Быкова. Для тех, кто знал его,

зрительская любовь к нему не таила особых неожиданностей — очень уж цельная была личность. Радует появление ярких дарований среди молодых режиссеров — в первую очередь это, на мой взгляд, Н. Михалков и Н. Губенко, у нас на Украине мою особую симпатию вызывает творчество И. Миколайчука, Р. Балаяна, М. Ильенко, А. Итыгилова, В. Криштофовича. В возрастании личностного начала я и вижу одну из главных закономерностей развития искусства за последние пять лет. Именно в этом реализуется направляющее воздействие нашей партии, определяющий результат ее глубоко продуманной, зиждущейся на научной основе политики в области художественного творчества. Вспомним хотя бы, какой отклик получили слова Л. И. Брежнева о том, что настоящий талант встречается редко, что талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние. В афоризме этом — сам дух нашей жизни, заинтересованное, бережное отношение к личности человека, посвятившего свою жизнь искусству.

Предстоящий XXVI партийный съезд, в этом нет сомнений, обозначит начало нового важного исторического этапа в жизни всей нашей социалистической державы. Чтобы быть на уровне новых, захватывающих дух своею масштабностью задач, которые выдвинет перед народом и обществом XXVI съезд партии, чтобы быть на уровне общенародного исторического творчества, люди искусства должны ясно сознавать свою цель и свой «маневр». А значит, умом и сердцем впитать несомненную истину: сила наиболее чутких к современности, к ее социальному заказу художников заключается прежде всего в том, что они глубоко исследуют происходящую ломку привычных понятий, формирование новых ценностных установок, познавательных устремлений. Лучшая награда пылливому творческому поиску — интерес к таким произведениям миллионов зрителей. Именно под этим углом совершается поворот к потребностям нашей массовой аудитории: стремление учитывать ее реальные духовные, этические, эстетические запросы — примечательная особенность развития советского кино в годы между XXV и XXVI съездами партии.

Таков еще один урок, который мы, кинематографисты, обязаны, на мой взгляд, извлечь из прошедшего июньского Пленума ЦК КПСС и из всей духовной атмосферы, царящей в стране в связи с движением к XXVI съезду партии.

Готовясь к этому съезду, художники экрана, среди них кинематографисты Украины, направят всю свою энергию, способности на еще более глубокое проникновение в жизнь, на подлинно художественное осмысление современности, на создание фильмов, необходимых народу.

В этом наш партийный долг.

Киев

Шухрат Аббасов

Поступь истории

...Это звучит почти символично: мир вступил в восьмидесятые годы XX века, и новую страницу исторической биографии Союза Советов откроет очередной, XXVI съезд ленинской партии, съезд, который разработает и представит стране, народу строго выверенную, научную, всестороннюю программу жизни и работы.

«Каждый съезд, — говорил на июньском Пленуме ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев, — открывал новые горизонты перед нашей партией и страной. Уверен, что таковым будет и предстоящий съезд, призванный определить стратегию и тактику борьбы на наступающем этапе коммунистического строительства».

Да, партийный съезд очертит поле деятельности, выдвинет тактические и стратегические рубежи на всех участках великого фронта работ по созиданию коммунистического общества. Укажет он цели и нам, многотысячной «армии искусств».

Всенародная подготовка к XXVI съезду КПСС является вдохновляющим стимулом для подъема творческой активности многонацио-

нального отряда советских кинематографистов. Наступило время, оглядев наше обширное кинематографическое хозяйство, подумать над тем, как мы оправдали высокую оценку своей работы, данную с трибуны XXV съезда партии; что успели и сумели сделать из того, на что нацелила нас партия в начале нынешнего пятилетия.

В преддверии XXVI съезда партии, оглядываясь на минувшие годы, осознаешь: советские кинематографисты вправе гордиться сделанным.

Своим признанным местом в советской культуре, ростом влияния на духовную жизнь народа советское кино обязано, по-моему, прежде всего тягой к художественному осмыслению самых сложных, неоднозначных жизненных явлений в контексте общих социальных преобразований. В контексте истории.

Историческое своеобразие нашего киноискусства состоит в том, что оно, с одной стороны, многонационально и поэтому поразительно разнолико; а с другой — будучи искусством социалистическим, едино в своих идейных основах.

Говоря о стимулированном незабываемым XXV съездом КПСС стремлении нашего кинематографа вторгаться в глубь жизни, в глубь современности, в глубь исторически значимого прошлого, нужно вспомнить фильмы национальных кинематографий, непосредственно воссоздавшие на экране сложные процессы общественного переустройства, рассматривающие приметы общности в судьбах великого советского народа: «Рождение» Ф. Довлатяна, «Напет» Г. Маляна, «Дума о Ковпаке» Т. Левчука, «Цену смерти спроси у мертвых» К. Кийска, «Гнездо на ветру» О. Неуланда и многие другие. Сюда же можно отнести и картины, чьими героями являются наши современники, а раздумья их создателей обращены к общественно-нравственным исканиям, характерным для советского человека 70—80-х годов: «Расколотое небо» М. Гедриса, «Умей сказать «нет!» Х. Нарлиева, «Соната над озером» Г. Цилинского, В. Браслы, «Жнецы» В. Денисенко, «Белый пароход» Б. Шамшиева, «Время ее сыновей» В. Турова, «Чужое счастье» К. Камаловой, «Несколько интервью по личным вопросам» Л. Гогоберидзе, «Допрос» Р. Оджагова. Граждан-

ская позиция художника, его общественный темперамент — эти понятия сближают произведения, разнородные по жизненному материалу, стилистико-национальной окраске и образному строю.

При создании произведений искусства огромные потенции, на мой взгляд, содержатся в историческом подходе к действительности. Ведь историзм — одно из принципиальных качеств, характерных для кинематографа всех советских республик. Убежденность, с которой я высказываю эту мысль, диктуется собственным творческим опытом. Вынашивая замыслы своих картин, неизменно стремишься сделать их героями людей, судьбы которых сопрячены историческим процессам, происходящим или происходившим в их эпоху. И будь то простой кузнец или гениальный ученый — везде для меня было чрезвычайно важно представить на экране человека исторического, то есть такого, чьими руками создается история страны.

Так, к примеру, рождался характер Мишки Додонова, героя фильма «Ташкент — город хлебный». В его судьбе отразилось суровое время становления нашей республики, когда так трудно и так необходимо было выжить и победить. Молодость героя и молодость страны, ее жизнеспособность, огромный заряд энергии нового общества — вот та связь Времени и его Героя, которую я пытался установить.

Другая человеческая судьба. Ее тоже можно рассматривать как обобщающий исторический факт. Речь идет о фильме «Ты не сирота», героем которого в годы войны усыновил четырнадцать детей разных национальностей. В характере героя, в самой ситуации я опять видел типические черты нашего общества, его гуманизм. Именно благодаря ему за нами всегда оставалась победа. Ведь недаром говорят, что добро способно творить великие подвиги.

То же познание истории, которое всегда привлекало меня в искусстве, привело к созданию фильма о великом ученом нашего Возрождения Бируни. Бируни мечтал поставить науку на службу людям, тем самым облегчая жизнь и страдания обездоленных масс. Этот принцип его жизни и деятельности сродни вековым уст-

ремлениям выдающихся деятелей любой из наций, оставшихся в исторической памяти народа. И сколь современно звучат многие идеи Бируни в наше время, откликаясь, например, в жизни и борьбе Хамзы, послуживших основой для другого моего многосерийного фильма!

Размышляя над этим, по-новому понимаешь всю мудрость слов Л. И. Брежнева, который в одном из своих обращений к нам, работникам кино, призывал создавать картины, способные обогатить социальное мышление и историческую память народа. Нет, не случайно поставил Леонид Ильич рядом социальное и историческое: они неразрывны!..

Великий Октябрь — как величайшее созидательное начало в мировой истории — поистине неисчерпаем для нас, художников, актуальность его непреходяща и для искусства. Революция — наша судьба, наша прекрасная, завидная судьба. Революция, понимаемая как длящийся творческий акт миллионов трудящихся масс, ведомых научным и организующим гением ленинской партии. Остро чувствуешь это, когда видишь фильмы кинематографистов других стран, где авторы стараются запечатлеть серьезные социальные сдвиги, пришедшие как результат революционных преобразований. Позицию создателей таких лент, как правило, отличает горячая искренность. Однако подчас социальный протест они воспевают как нечто необузданно стихийное, как бунт во имя бунта. Без понимания законов истории, выработанного многолетней практикой, многие идеи «низвержения», огульного анархического отрицания неизбежно приобретают левацко-маоистский оттенок. Вот когда мысленно обязательно возвращаешься к тем мудрым урокам революционной борьбы, которые, теоретически глубоко освоенные, отражают политический курс нашей партии. Курс, в фарватере которого обретает мощь и многоцветие искусство социалистического реализма, умножается его способность постигать самые сложные закономерности общественного движения.

Вот почему с высоты общих наших достижений мы обязаны острее примечать негативные тенденции, чуждые опыту советского искусства. Так, неправильно понимаемая проблема взаи-

моотношений со зрителем часто приводит к тому, что фильмы на историческую тематику превращаются в некие подобию «вестернов». В иных лентах, производство которых хочется назвать браконьерством от искусства, как правило, теряется подлинное содержание истории народа, своеобразие национальных характеров. Потребительский подход к истории как к поставщику хитроумных сюжетов в угоду обывательскому вкусу части зрительской аудитории губителен для искусства.

Я отнюдь не против приключенческого жанра, в котором у нашего кинематографа есть хорошие образцы, — просто речь идет об уровне творческого мышления иных сценаристов и режиссеров, об их позиции в отношении к нашей истории.

Нам нужны фильмы страстные. Я противник безликой, тепленькой, благодушно-лирической, приятно щекочущей нервы «киношки». Один из старшин нашего цеха Иосиф Хейфиц однажды на страницах «Искусства кино» заявил: кинематограф должен потрясать. Подписываюсь под этим обеими руками!

Именно к художнической, гражданской страсти, к умению потрясать сердца людей зовет нас партия. Художнику не подобает льстить жизни, он, если он партийный художник, должен в нее смело вторгаться во всеоружии исследователя-философа. И при этом никогда не терять критического отношения к собственному труду. Этому тоже учит нас партийный подход к любому делу.

Каждый Пленум ЦК нашей партии, каждое выступление руководителя партии и страны Леонида Ильича Брежнева привлекают внимание народа, советского общества к самым главным, самым решающим, самым сложным проблемам во всех областях жизни государства. Ко всем этим вопросам, естественно, обращают пристальный взгляд и воспитатели человеческих душ, творящие во всех видах и родах художественной культуры. Ибо дело партии, дело народа — наше дело; заботы партии, заботы народа — наши заботы.

Ташкент



«Карл Маркс. Молодые годы»
«Этот «свободный» мир»
«Девять дней и вся жизнь»
«Поют самолеты»
«Особо опасные»
«Выстрел в спину»
«Вавилон-XX»

Ст. Никоненко

Обретший счастье

«КАРЛ МАРКС. МОЛОДЫЕ ГОДЫ»

Сценарий А. Гребнева, Б. Добродеева, Л. Кулиджанова, при участии Г. Пфайфера. Постановка Л. Кулиджанова. Оператор В. Юсов. Художники П. Пашкевич, Г. Хельвинг. Композитор Б. Вефельмайер. Звукооператор В. Набатников. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького и киностудия ДЕФА (ГДР), 1980.

Карл Маркс...

Среди славных имен, украшающих человечество, этому имени принадлежит особое место.

Совершив революционный переворот в науке, Карл Маркс создал учение, положившее начало действительно научному познанию социальных процессов. Марксизм вобрал в себя, обобщил в единую стройную систему все богатство человеческих знаний. И потому обладает непреходящей силой и значимостью. «Учение Маркса всесильно, потому что оно верно»¹, — сказал В. И. Ленин.

Соединив рабочее движение с социализмом, Маркс придал невиданное ранее ускорение развитию человечества. Марксизм стал программой борьбы пролетариата, всех угнетенных и эксплуатируемых за освобождение, за социализм.

Учение К. Маркса и Ф. Энгельса, получив дальнейшее развитие в трудах В. И. Ленина,

стало самой влиятельной, самой мощной идеологией, самой притягательной духовной силой в XX столетии.

Теория и метод революционного преобразования мира, марксизм-ленинизм прошел проверку жизнью и доказал, что по степени и масштабам своего воздействия на формирование социальных и политических взглядов общества, на судьбы народов и всего человечества он превосходит все учения, существовавшие до него. Отвечая интересам всех народов независимо от социально-исторических условий, специфики их жизни, марксизм-ленинизм является поистине интернациональным учением, которое не знает границ.

И действительно, начатое в 1917 году Октябрьской революцией социалистическое обновление мира охватило к последней четверти XX века огромную часть человечества. Реально существующая мировая система социализма, наша страна, где построено зрелое социалистическое общество, развивается коммунистическое строительство — все это претворение в жизнь, материализация идей основоположников научного коммунизма.

Силой своего примера социалистические государства убеждают трудящихся капиталистических стран и стран, недавно ступивших на путь самостоятельного развития, в истинности марксизма-ленинизма, в действенности и надежности этого учения.

Сегодня на Западе ни К. Маркса, ни его учения замолчать уже невозможно, как это пытались сделать в прошлом веке. Маркс стал властителем дум сотен миллионов. Его работы изучают трудящиеся в марксистских кружках, студенты требуют, чтобы Маркса преподавали в университетах. Многие солидные ученые посвящают Марксу свои исследования. И как реакция на рост влияния марксизма-ленинизма с каждым днем увеличивается поток литературы, стремящейся опровергнуть, извратить, фальсифицировать учение Маркса, объявить его утратившим актуальность, представляющим лишь чисто исторический интерес. Самого Маркса рисуют как абстрактного гуманиста, пророка и... утописта. Утопистом называют человека, давшего научное объяснение истори-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 23, стр. 43.

ческих процессов, научно обосновавшего прогрессивное движение человечества, революционную борьбу рабочего класса!

К сожалению, этот массивный натиск ниспровергателей не остается безрезультатным. В итальянском фильме «Короткий отпуск» есть эпизод. Молодая девушка, работница, едет в поезде. Ее соседка по купе, сидящая напротив, читает толстую книгу. Девушка заинтересована.

— Что вы читаете? — спрашивает она.

— Маркса.

— Это что — роман?

— Я же сказала — Маркса.

Девушка удивлена:

— Того самого, с бородой? А разве он на самом деле существовал?

Для определенных слоев населения на Западе, не принимающих активного участия в общественной жизни, имя Маркса стало просто неясным символом, отвлеченностью, никак не связанной с реально существовавшим человеком, который жил в прошлом веке, думал, творил, радовался и страдал. И это при том, что за последние годы в капиталистических странах вышло несколько объемистых биографий Карла Маркса. Впрочем, биографии эти не столько воссоздавали историю жизни замечательного человека, ученого и борца, сколько искажали его облик, извращали смысл и цель его жизни.

Разумеется, в нашей стране, в странах социализма, где воплотились в жизнь идеи К. Маркса и Ф. Энгельса, имена основоположников научного коммунизма знает каждый. С основными этапами их жизненного пути, их главными идеями знакомятся еще на школьной скамье.

Изданные у нас собрания сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса, их научные биографии, воспоминания современников позволяют советским людям прикоснуться к сокровищнице великих идей, узнать ближе и глубже этих титанов человеческой мысли и действия.

Но вот что интересно — к созданию ярких образов этих титанов почему-то почти не обращаются мастера искусства. Слов нет, тема ответственная, грандиозная. Не всякий ре-

шится за нее взяться. Потому-то столь мало численны произведения, посвященные Марксу и Энгельсу. А удачных и того менее. И все же дерзать надо. Ибо решительность и труд всегда увенчаются победой, конечно, если за дело берутся талантливые люди.

Семисерийный телевизионный фильм «Карл Маркс. Молодые годы», поставленный Львом Кулиджановым, — радостное тому подтверждение.

Перед художником, задумавшим воссоздать образ Карла Маркса, стоят немалые трудности.

Чрезвычайно сложная, многогранная, необычайно яркая личность — как передать все качества этого человека, все богатство характера средствами искусства и не обеднить, не упустить чего-то важного? Конечно, на это можно возразить: а разве воплотить образ В. И. Ленина менее сложно? И все же наша литература, кино, театр, живопись могут гордиться своими достижениями в воплощении характера великого революционера. Да, верно. И дело тут, видимо, в разнице обстоятельств жизни и деятельности этих великих людей. Жизнь В. И. Ленина столь насыщена действием и свершениями — великая революция, лавина событий, людей, строительство нового мира (биографическая хроника, зафиксировавшая вехи жизни В. И. Ленина, составляет уже десять больших томов, хотя еще полностью не вышла), — что дает художнику в руки и готовые драматические сюжеты, и возможность показать Ленина в живом движении его характера в переломные моменты эпохи.

Жизнь К. Маркса, подготовившего своим трудом свершения XX столетия, внешне не была столь яркой и насыщенной событиями. На долю К. Маркса и его друга и соратника Ф. Энгельса в большей мере выпала подготовительная работа. Их жизнь и дела стали тем фундаментом, на котором росло и мужало социалистическое движение.

Другая трудность воплощения великого образа состоит в том, что произведение искусства должно всегда нести что-то новое, освещать события или характеры с новой, неожиданной стороны, даже если оно рассказывает



о хорошо всем известном человеке или событии. Личностное отношение художника, его видение, его чувство, его переживание, его понимание, прошедшее через душу и реализованное в образе, — лишь они могут найти отклик в нашей душе, в нашем сознании. И в то же время, когда речь идет об исторических событиях и личностях, в особенности таких величественных, как Маркс, как Ленин, мы ждем от художника наиболее адекватного и глубокого, исторически верного отражения.

Как бы ни были хороши мысли художника, вложенные им в свое создание, они постигаются нами главным образом через чувства, которые пробуждает в нас произведение искусства.

Взволновать нас могут не голые сентенции,

«Карл Маркс. Молодые годы».
В роли Карла Маркса — В. Кисев,
Генрих Маркс — М. Цетче

не отвлеченные идеи (они могут заставить задуматься), а живые образы искусства, которые раскрывают перед нами те события, те характеры, те ценности, значение и суть которых мы часто можем в полной мере не осознавать.

Задача художника осложняется еще больше, когда он обращается к широкой аудитории, разнообразной по возрасту, по образованию, интересам, социальному положению.

А именно такой аудиторией и является теле-

талантливые экранизации классических романов всегда привлекают к экранам телевизоров многомиллионного зрителя.

Однако фильм о молодых годах Карла Маркса не подпадает под эти категории. И тем не менее к экранам телевизоров спешили, откладывали дела, отдавали приобретенные ранее билеты в театр.

Чем же увлек, заинтересовал этот фильм?

«Судьба героя — это главное, что вызывает интерес к художественному произведению», — писал А. М. Горький после просмотра фильма «Чапаев». Интерес к судьбе героя сближает различные группы зрителей, хотя восприятие образа героя не может быть одинаковым: оно помимо всего прочего зависит и от интеллектуального уровня, и от психологической установки, и от эмоционального настроения.

Большое, серьезное произведение искусства стремится учесть все возможные факторы, влияющие на его восприятие. Поэтому оно находит свой отклик у большинства, и каждый зритель черпает свое, близкое ему в произведении искусства.

Само имя героя фильма — Карл Маркс — диктует установку зрителю: смотреть фильм будут. Важно не разочаровать зрителя, ожидающего увидеть на экране образ, близкий его представлению об основоположнике научного коммунизма. Это раз. А во-вторых, важно преодолеть скептицизм другой категории зрителей, которая сомневается в возможности создания интересного фильма об авторе «Капитала», поскольку отождествляет образ революционера и мыслителя с грандиозной и сложной диалектикой его экономического учения. А ведь такие зрители есть, хотя с той поры, когда С. Есенин писал: «Давай, Сергей, за Маркса тихо сядем, понюхаем премудрость скучных строк», — минуло почти шесть десятилетий.

Большой коллектив, работавший над фильмом, сплоченный единой волей режиссера, обладающего огромным художественным мастерством, тактом, чувством меры, преодолел все препятствия, реальные и потенциальные, и сумел создать по-настоящему художественное, по-настоящему современное произведение ис-

кусства. Именно этим объясняется единодушное восторженное восприятие фильма зрителем и поток благодарных писем в адрес его создателей.

Произведение это действительно по-настоящему современное и своевременное. Пожалуй, можно сказать, что какое-то время назад появление подобного фильма на телеэкране было бы просто невозможным. Этот фильм стал реальностью, потому что неизмеримо вырос общий культурный и образовательный уровень зрителей. Потому что был накоплен огромный опыт Ленинианы, которая создавалась такими замечательными драматургами, режиссерами, актерами, как А. Каплер, Н. Погодин, Евг. Габрилович, М. Ромм, С. Юткевич, Б. Щукин, М. Штраух. Внес свой вклад в Кинолениниану и Л. Кулиджанов фильмом «Синяя тетрадь» по повести Э. Казакевича. Раскрытие образа вождя шло от первоначального стремления передать индивидуальные черты его облика, характера, манеры говорить, действовать к все большему проникновению в глубины ленинской мысли, характера, к постижению этого неисчерпаемого человека.

Фильм «Карл Маркс. Молодые годы» современен, хотя формально он является историко-биографическим, историко-революционным, поскольку авторы его подошли к теме с позиции современности (как обычно и делают настоящие художники, обращающиеся к истории), сделали акцент на тех идеях, на тех проблемах, на тех конфликтах, которые отвечают духу нашей эпохи, и при этом бережно, с любовью, с глубоким проникновением показали нам образ героя, остающегося нашим современником, потому что мысли и дела его живут в свершениях нашей эпохи, являясь постоянными ее спутниками.

Фильм этот современен потому, что авторы показывают нам Маркса человеком, одушевленным той революционной мыслью, которую как великое наследие приняла ленинская партия. «Для практических материалистов, то есть для коммунистов, все дело заключается в том, чтобы революционизировать существующий мир, чтобы практически выступить против существующего положе-



*«Карл Маркс. Молодые годы».
В роли Карла Маркса — В. Кисев,
Женни фон Вестфален — Р. Блюме*

ния вещей и изменить его»², — писали К. Маркс и Ф. Энгельс. Вслед за нашей партией, осуществившей революционные преобразования в нашей стране, по пути социалистического строительства пошли народы других стран. Марксизм интернационален, и этот его дух великолепно передан фильмом: рабочий класс может добиться освобождения, лишь объединив усилия различных национальных отрядов, у рабочих всех стран — единая цель.

Фильм этот современен потому, что история жизни К. Маркса показывает, что личность именно тогда раскрывает себя, тогда осуществляет свою свободу, когда делает правильный выбор, связав свою судьбу, свои дела с инте-

ресами, с судьбой революционного класса.

Прекрасный сценарий, написанный А. Гребневым, Б. Добродеевым, Л. Кулиджановым (при участии немецкого писателя Г. Пфайфера), стал основой умного, волнующего фильма, превосходно снятого В. Юсовым.

Отличительная черта картины — высокий интеллектуальный уровень. В этом смысле он отражает рост сознания, идейной убежденности, мировоззренческой зрелости, культуры и духовности советского человека, а также новую степень зрелости и глубины советской кинематографии.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 42.

Здесь важно было соблюсти меру, умело осуществить переход от более простых идей к более сложным. И это диктует структуру фильма, его образную систему. В отличие от читателя зритель не может, забыв что-то или не поняв, вернуться назад. Поэтому важна идейная и образная ясность картины, умение держать внимание зрителя.

Мы знаем несколько многосерийных фильмов, посвященных жизни и деятельности знаменитых писателей, художников и композиторов. Здесь сам род деятельности героев открывал перед кинематографистами широкие возможности.

Но как показать жизнь мыслителя? Конечно, Маркс, как и его соратник Энгельс, отнюдь не был кабинетным ученым, отгородившимся от вихрей современности штабелями научных трактатов: он деятельно участвовал в общественных делах, выступал как революционный публицист, был редактором прогрессивной газеты. Он вдохнул жизнь в рабочее движение и стоял у колыбели первых международных организаций рабочего класса — Союза коммунистов и Интернационала.

И в то же время Карл Маркс велик тем, что дал человечеству учение, которое вооружило рабочий класс, указало его цели и определило пути и средства их достижения.

Создатели фильма нашли единственно верный ход, единственно верный принцип — они решили показать развитие личности Карла Маркса, его становление как ученого и революционера. Авторы раскрывают нам человека Карла Маркса в его многообразных личностных проявлениях, во взаимоотношениях с друзьями, соратниками, родными, любимой девушкой, становящейся преданной женой и другом, в его взаимоотношениях с эпохой, средой.

На наших глазах происходит постепенно, незаметно, как бы исподволь и в то же время вполне логично чудо преображения юного весельчака-студента, воспитанного в обеспеченной и благополучной буржуазной семье, сначала в защитника обездоленных крестьян, в демократа и борца против прусского абсолютизма, а затем в борца против любого угнете-

ния, мыслителя, идеолога самого угнетенного и самого прогрессивного класса — пролетариата.

В этом отношении фильм весьма своевременно появляется на поле нынешней идеологической битвы. Дело в том, что враги марксизма, бессильные опровергнуть его теоретические положения, прибегают к самым разнузданным приемам бульварной прессы, стремясь дискредитировать личность Маркса, развенчать его как человека. Выскивая отрицательные высказывания о Марксе в воспоминаниях его политических врагов (а таковых, разумеется, у него было предостаточно), нынешние «марксологи» пытаются представить его как властного, эгоистичного, честолюбивого, нетерпимого человека, не считавшегося с чужими мнениями, верившего лишь в собственную непогрешимость.

Подобные характеристики, не поднимающиеся над уровнем обывательских сплетен, имели хождение и при жизни Маркса. Клевету врагов, направленную против него лично, он рассматривал как мелкие жизненные неприятности. А к ним, мы знаем, он относился равнодушно: «Пакости общественной жизни совершенно лишают человека с характером возможности раздражаться из-за личных неприятностей»³. Однако, когда ложь, клевета могли нанести ущерб рабочему движению, Маркс вступал в бой и не оставлял от позиций врага камня на камне. Разгрому идейных противников Маркс посвятил целую книгу под названием «Господин Фогт».

Осмысление судьбы героя, осмысление исторической эпохи, породившей его, происходит в фильме главным образом через изображение интеллектуального конфликта героя и среды, общества, когда личность, опережая обстоятельства, постигает и полагает цель лишь в перспективе, в дальнейшем становящуюся осознанной целью класса, народных масс. Отсюда и непонимание со стороны бывших друзей, как будто единомышленников и соратников. Происходит разрыв с Арнольдом Руге, Бруно Бауэром, Адольфом Рутенбергом. А ведь поначалу

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 27, стр. 363.

мы видим, как близки Марксу по своим устремлениям, идейным позициям и Бруно Бауэр (артист Х. Бенеке), и Арнольд Руге (артист Ю. Будрайтис), и Адольф Рутенберг (артист Д. Хайнце). Бурные дискуссии по политическим и социальным вопросам, ареной которых служил Докторский клуб, помогли Марксу сопоставить свои мысли с мыслями, идеями, одушевлявшими молодых либералов и демократов, способствовали его формированию.

Фильм приводит нас вместе с Марксом в это удивительное пристанище смелых людей и смелых идей в самом центре Берлина, где в табачном дыму, под стук пивных кружек вспыхивала и разгоралась передовая философская мысль.

Разрыв с многими умными людьми, наполнившими кафе Штехели, произойдет позже, когда они обнаружат свою неспособность осознать задачи современности, пойти дальше буржуазного радикализма.

В первой серии фильма мы знакомимся с общительным и веселым, умным молодым человеком. Мы знаем, что ему предстоит стать великим Марксом. Но он-то сам этого еще не ведает! Как не знают пока этого и его современники. Естественная, сдержанная, внутренне напряженная игра болгарского актера В. Кисева позволяет увидеть, как в неимоверном труде (груды книг, ночные бдения при свете свечи над томами и листом бумаги с пером в руке), в общении с друзьями, в спорах с противниками, в редакторской, публицистической деятельности рождался, развивался, мужал борец и мыслитель.

И слава богу, что он не начинает вещать великие истины с первых кадров. А ведь эта опасность всегда существует, когда создается фильм о выдающейся личности. Как хорошо, что фильм счастливо избежал подобной пошлости. Маркс в первых сериях обыкновенен (впрочем, в определенном смысле он остается таким до конца фильма). И этим он приближается к зрителям, людям, живущим сегодня. Он такой, как все, — поет песни по ночам с ватагой беспечных студентов, пьет пиво, любит девушку, читает книги, слушает лекции.

И все-таки чего-то было в нем больше, чем во всех остальных, и это что-то дало всходы и плоды.

Маркс рано понял, что лишь критическое усвоение духовных богатств, накопленных человечеством, способно привести к новым качественным достижениям на пути исторического прогресса. И отсюда его ненасытное стремление, жажда как можно больше узнать, проанализировать, понять, просеять добытые знания, найти истину.

Каждый ли способен на такой кажущийся обывателю каторжным труд?

Выбор актера на главную роль — это одна из самых крупных удач. Внешнее сходство поразительно, и оно сохраняется на протяжении всех семи серий, хотя за это время герой становится старше, не говоря уже о том, что и молодого и пожилого Маркса мы видим параллельно во всех сериях. Разумеется, следует отдать должное художникам-гримерам. Но главное, конечно, не внешнее сходство, главное — проникновение в суть характера Маркса и способность воплотить эту суть в пластике, в движении, в жесте, во взгляде, улыбке, речи.

Маркс был человеком волевым, гордым, сдержанным, ненавидящим сентиментальность и всяческие словоизлияния, своими сокровенными чувствами он делился крайне редко и скупое, зачастую придавая им ироничную окраску. Вместе с тем ему свойственны были нежность и сердечность в отношении к близким людям.

Все это удалось постичь и воплотить В. Кисеву. Его Маркс — сложный, богатый, сильный характер. Притом — цельный. И цельность эта определена была той присущей ему отличительной чертой, о которой сам Маркс сказал в своей «Исповеди», — устремленность к цели.

Устремленность к цели — вот что двигало им на протяжении всей жизни, и вокруг этого стержня лепился характер и строились дела человека. Познать и изменить мир, принести «счастье наибольшему количеству людей»⁴.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 40, стр. 7.

Постепенно эта цель, высказанная в гимназическом сочинении, пока еще весьма абстрактная, хотя и благородная, конкретизируется, обретает определенные очертания, форму, выражение в борьбе за коммунизм, ибо только при коммунизме «свободное развитие каждого является условием свободного развития всех»⁵. Это положение «Манифеста Коммунистической партии» будет высказано в последней серии, а пока перед юным Марксом — люди, встречи, страны. И борьба, которая не заканчивается с последней серией фильма, будет продолжена до конца, пока бьется сердце, та борьба, которая позволила Фридриху Энгельсу с полным основанием сказать над могилой друга: «Участвовать в деле освобождения современного пролетариата... вот что было в действительности его жизненным призванием»⁶.

Так этот биографический фильм поставил и решил наисовременнейшую задачу нашего искусства — показать цельный и сильный характер. О воспитательной ценности такого результата нет нужды говорить.

Человек, однако, не рождается с готовой целью, судьбы не пишутся на небесах.

История человека, которую нам поведал фильм, — это история поиска пути, выбора. Авторы фильма учли, что зритель будет в основном подготовленный, заранее убежденный в величии, гениальности героя и поэтому совсем не обязательно выпячивать необыкновенность этой личности. И потому-то для многих зрителей, знающих биографию Маркса лишь в общих чертах, стали неожиданностью и метания Маркса, и первоначальная разбросанность его интересов.

В лапидарных эпизодах первых серий Маркс, если внимательно присмотреться, вовсе и не предстает выдающимся деятелем, неким вундеркиндом. Он больше слушает, чем говорит сам, он соглашается со многими высказываниями друзей, знакомых, близких, и в то же время чувствуется (удивительно точно передает это В. Кисев), что юный студент, а затем один из редакторов газеты взвешивает, при-

слушивается к словам собеседников и соглашается лишь с тем рациональным, что он слышит.

В фильме почти нет эпизодов, живописующих бедствия, страдания пролетариев. Скупой, штрихами даются те жизненные впечатления, которые сыграли известную роль в переходе Маркса сначала на позиции революционного демократа, а затем и коммуниста.

Генрих Маркс пытается заинтересовать сына сложным судебным делом, связанным с наследственным правом, а юный Маркс, очевидно, слышит лишь унылый голос бедного человека: «Шестеро их у меня, господин юстиции советник... Это вот старший... С десяти лет пошел уже работать... Останемся без крыши над головой».

Видимо, и это где-то отложилось в сознании юноши.

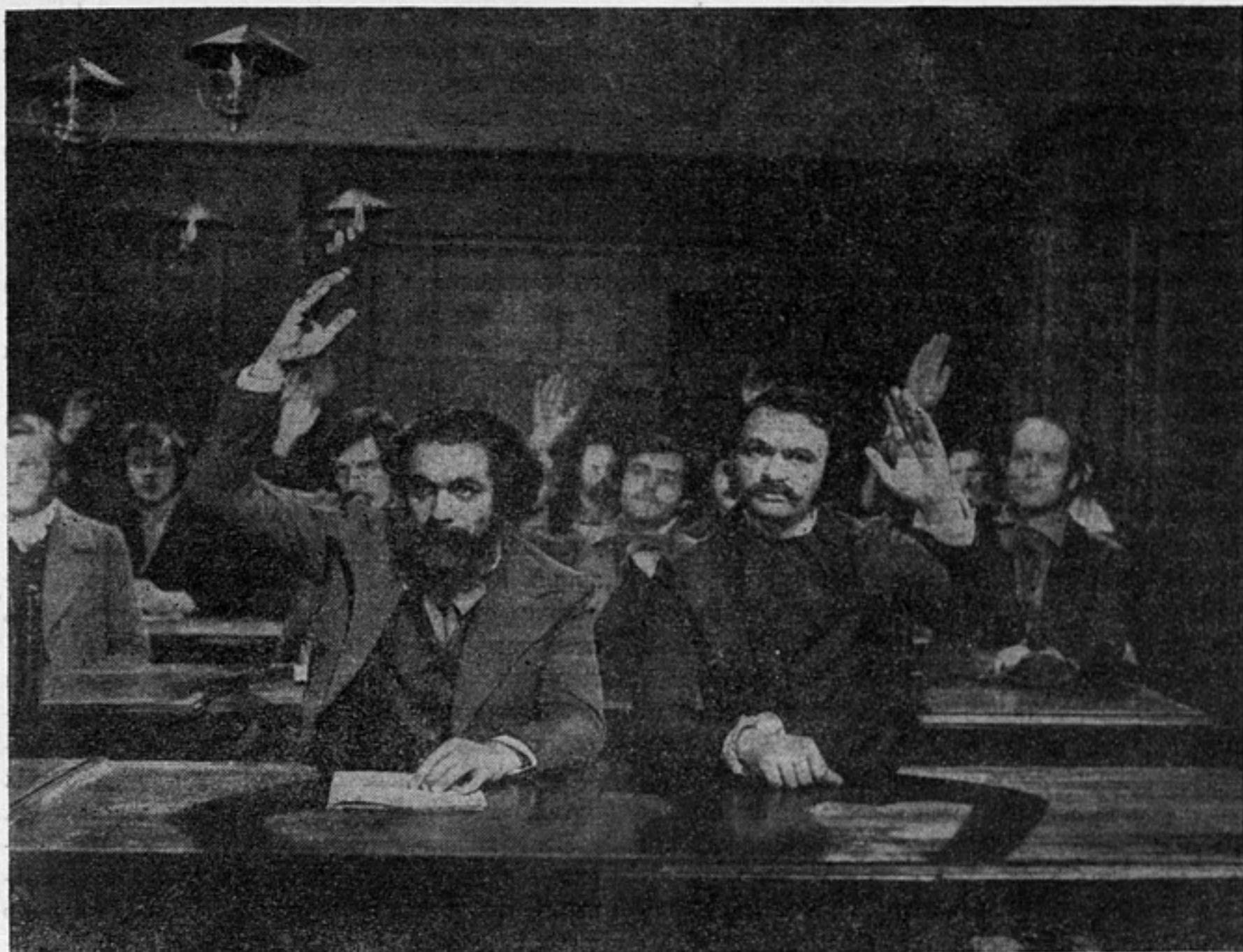
Затем слушание дел в городском суде Кельна. Работа в газете. Виноградники Мозеля. Восстание силезских ткачей. Встречи с рабочими в Париже, Манчестере...

Маркс сопоставлял жизненные впечатления с тем, что узнавал из книг, обобщал, делал выводы. Мыслитель, революционер, деятель международного рабочего движения, он всегда жил полнокровной жизнью, насыщенной событиями, трудами, свершениями. И все же книги, аккумулировавшие в себе опыт человечества, с юных лет стали неотъемлемой частью его жизни, орудием познания мира, средством активного приобщения к нему, помощниками в борьбе.

В фильме несут смысловую нагрузку даже мелкие детали. Даже то, как Маркс рассматривает книги, стоящие на полках букинистической лавки, в эпизоде встречи с Бруно Бауэром, говорит нам о многом (спустя тридцать лет Маркс скажет, что его любимое занятие — рыться в книгах). Вообще этот эпизод, документально нигде не зафиксированный (как и некоторые другие эпизоды в фильме), показывает, как проникновение в суть характера исторической личности, великолепное знание документов и фактов эпохи позволяет реконструировать возможное событие силой художественного воображения.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, стр. 447.

⁶ Там же, т. 19, стр. 351.



*«Карл Маркс. Молодые годы».
В роли Карла Маркса — В. Кисев,
Вейдемейер — Г. Богачев*

Труд, труд и еще раз труд — вот что делает человека, формирует его волю и характер. Для Маркса этот труд был в познании. На экране, конечно, нелегко показать, как происходит этот процесс. Важнейший и плодотворнейший период в жизни и становлении мировоззрения Маркса — несколько месяцев, проведенных в Крейцнахе после свадьбы, когда Марксом были проштудированы десятки томов исторических сочинений и тщательным образом законспектированы многие фундаментальные работы, — этот период не проходит на наших глазах, но мы видим его результаты: Маркс в Париже уже не тот Маркс, каким мы узнали его в Германии.

Если там у него еще были какие-то иллюзии о возможности сотрудничества с либераль-

ной буржуазией, о возможности борьбы с прусским абсолютизмом оружием слова, то сама жизнь (уход из «Рейнской газеты» из-за невозможности работать в цензурных оковах и из-за нежелания идти на компромиссы), а затем изучение истории приводят его к революционным выводам.

Выбор сделан — Маркс становится на позиции рабочего класса, начинает изучать коммунистическую литературу. Но любимый девиз Маркса — все подвергать сомнению. Он должен сам все проверить, осознать, понять. И вопреки ожиданиям зрителя Маркс не кидается в

объятия к Г. Эвербеку и его организации рабочих.

Человек — совокупность общественных отношений, сказал Маркс. Авторы фильма удивительно глубоко и точно восприняли эту гениальную мысль, облекли ее в конкретную плоть.

В фильме Маркс встречается с разными людьми. Одни, как Энгельс, стали друзьями его на всю жизнь, разделяя его взгляды, участвуя в рабочем движении. Другие, как Бруно Бауэр, Арнольд Руге, Адольф Рутенберг, оказались временными попутчиками. В отношениях с ними и с близкими проявлялся и шлифовался характер Маркса.

Центральные эпизоды в первых сериях — это, конечно же, сцены с отцом, Генрихом Марксом (его очень строго, точно, естественно играет М. Цетче). В интересной и справедливой рецензии Г. Волкова на фильм есть мысль, кажущаяся нам не столь уж очевидной. Г. Волков увидел в конфликте между отцом и сыном лишь спор о выборе профессии, тогда как, по его мнению, здесь должно быть «столкновение двух жизненных позиций, которое, мне думается, проявлялось на самом деле в значительно более резких формах, чем это показано в фильме».

Авторы фильма обеднили бы и образ Карла Маркса, и образ Генриха Маркса, если бы пошли по пути, предложенному Г. Волковым.

М. Цетче играет волевого, умудренного опытом, прошедшего трудный жизненный путь человека. Таким он и был, согласно дошедшим источникам, — человеком большой культуры, наделенным просвещенным умом, «истинным французом XVIII века, знавшим наизусть Вольтера и Руссо» (так сказал о нем Эдгар фон Вестфален). Известно также, что Генрих Маркс неоднократно выступал против абсолютизма в общественных местах и занесен был полицией в списки подозрительных лиц.

Карл любил своего отца, делился с ним своими мыслями, сомнениями, принимал многие его советы. Во всяком случае, отказ от поэтического поприща сделан не без воздействия Генриха Маркса.

Отец хочет добра, счастья своему сыну, относится к нему с нежностью и заботой, стре-

мится понять. Он предостерегает сына от чрезмерного напряжения. И желает, чтобы Карл быстрее определил свой жизненный путь. Разве это плохо?

И в той размолвке, которая происходит у паромы, неизвестно еще, на чьей стороне правота. При всем пиетете перед Карлом Марксом думается, что многие из зрителей старшего поколения примут сторону его отца. Да и сам Карл Маркс в эпизоде посещения могилы Генриха Маркса говорит, обращаясь к Женни:

— Я сейчас все время думаю: был ли я хорошим сыном... Нет!.. Этот человек обладал поистине терпеливым сердцем...

Нам думается, что смысл конфликта следует искать не в столкновении жизненных позиций. К тому же в это время мировоззрение Маркса окончательно не сформировалось. Ведь отец вовсе не против стремления юноши принести счастье другим людям. Наоборот, он поддерживает его в этом. Смысл конфликта — в противоречии стремления найти собственный путь достижения цели и традиционных путей, связанных со старым мировоззрением.

Этот конфликт усугубляется тем, что Генрих Маркс в свое время порвал с религиозными традициями своих родителей и рано ушел из семьи, и теперь он видел в своем сыне повторение своей судьбы.

Эпизоды с отцом были нужны авторам фильма, чтобы показать Карла Маркса живым человеком, который может ошибаться, который ищет себя, который любит своего отца и все же огорчает его. Карл Маркс не икона, не непогрешимый святой. Ничто человеческое ему не чуждо. И потому он бросается в объятия к отцу там, перед причалом, не ведая, что они видят друг друга последний раз.

Нас волнуют эти сцены, и мы сопереживаем героям, ибо через них раскрывается человеческое в людях. Так это было полтора столетия назад, есть сегодня и будет завтра — и наше стремление найти себя, и неполное понимание близких, и столкновения, и примирения....

Авторы фильма прекрасно сознают, что движение действия фильма зависит от столкнове-

ния главного героя с другими персонажами (это способствует раскрытию характера главного действующего лица), что чем больше и разнообразнее будут эти столкновения, тем ярче и многограннее станет роль, образ.

И вряд ли можно говорить о том, что взаимоотношения Карла Маркса и Женни представлены слишком идиллическими, повода для этого фильм не дает.

Мы видим влюбленный взгляд юноши Маркса, мы внимаем его страстным речам, но видим и сдержанность Женни, и ее большую зависимость от семьи, от условностей.

Даже когда, преодолев все препятствия, Карл и Женни наконец соединили свои судьбы, им не было предначертано идеальное романтическое будущее. Растворение Маркса в идее, его одержимость единой целью иногда вступали в противоречие с желаниями, настроениями, интересами Женни.

Женни хочется на родину, в Трир (когда они живут в Париже), а Карл ее убеждает:

— В чужом доме по крайней мере светло и тепло, и ты не видишь на каждом шагу жандарма! О чем ты толкуешь! Ты уже заскучала в этом городе, тебе хочется обратно в средневековье? Смешно!

Но Женни не смешно, хотя она через некоторое время и уступает доводам мужа. Ей не смешно, когда вместо совместной поездки в Италию или Швейцарию Маркс один уезжает в Англию на конгресс Союза коммунистов. Не смешно, когда еще ранее Маркс единолично решил поехать в Англию вместе с Энгельсом, чтобы поработать в библиотеках этой страны.

Рената Блюме создает обаятельный образ девушки, жены, друга великого человека, преданной, любящей, разделяющей его интересы, верящей в него.

От эпизода к эпизоду наблюдая за Женни, мы чувствуем, какая это богатая, одаренная натура, духовно глубокая, искренняя и нежная.

И даже если бы не было эпизода с Генрихом Гейне в ресторане, когда тот заметил: «Так редко можно увидеть счастливую пару», все равно мы увидели бы счастливую пару —

Женни и Карла, так искренни их взгляды, их порыв друг к другу, так велика их одухотворенность.

Однако прекрасно сделанная в фильме линия семейных, бытовых отношений еще не позволяет нам увидеть в Марксе мыслителя и революционера.

Этому служат эпизоды, где Маркс сводится авторами фильма с разными людьми — учеными, публицистами, рабочими.

Мы знаем по воспоминаниям и письмам современников, что даже враги не могли не восхищаться силой характера и блестящим умом Карла Маркса. Благодаря своей сильной натуре, творческому воображению, культуре, горячему темпераменту Карл Маркс в девятнадцать лет снискал себе авторитет в Докторском клубе, среди активных членов которого было много незаурядных людей того времени.

Авторы фильма не стали возвеличивать своего героя путем снижения уровня других персонажей. Ничего подобного. Бруно Бауэр, Луи Блан, Прудон, Бакунин, Вейтлинг не выглядят простаками. Зритель задумается иногда, а не правы ли кое в чем оппоненты Маркса? И хотя и Луи Блан (М. Хуциев), и Бакунин (Л. Кулагин), и Бруно Бауэр, и Вейтлинг (И. Ледогоров) живут недолгой экранной жизнью, они запоминаются, узнаются. Более того, нам было бы интересно встретиться с ними вновь.

Лишь неумолимая логика истории, революционные свершения XX века смогли зафиксировать правоту Маркса, которую основоположнику материалистического понимания истории приходилось доказывать и отстаивать в битвах.

В эпизоде, когда Вейтлинг (И. Ледогоров в этой роли очень убедителен) говорит воодушевленно: «Я не думаю, что нам нужны какие-то новые экономические теории. Тех, что есть, я полагаю, вполне достаточно, чтобы открыть рабочим глаза на ужас их положения, научить их не верить никаким обещаниям и надеяться только на себя», — кажется, можно согласиться с ним, да так, видимо, и воспринимают выступление Вейтлинга многие при-

сутствующие на совещании, жаждущие скорейших революционных действий.

И поэтому так неожиданно и вместе с тем так ясно и неопровержимо звучит возражение Маркса:

— Это нечестно, Вейтлинг! Поймите же, наконец: люди без положительной доктрины ничего не могут сделать и ничего не сделали до сих пор, кроме шума, вредных вспышек и гибели самого дела, за которое они принимались!

Вейтлинг не сдается. Защищая рабочих, которых якобы оскорбил Маркс, он вопрошает:

— Что можете предложить им вы и ваши друзья? Цитаты из ваших книг? Ваши кабинетные анализы и доктрины, сочиненные вами вдали от страдающего мира и от бедствий живых людей?!

Маркс ударяет кулаком по столу так, что звенит и шатается лампа на столе:

— Никогда еще невежество никому не помогло!

Блестящий эпизод!

И документальный — в нем полное слияние исторической и художественной правды.

Одной из самых сильных сторон фильма следует назвать диалоги. Построенные на строгой документальной основе (на письмах, воспоминаниях, сочинениях), они чрезвычайно полно выражают и существо характеров, и суть идей. В результате получился фильм живой, бурлящей, клокочущей мысли. Причем речь персонажей столь органична им, что даже представить трудно, как бы они могли заговорить по-другому. Нет пустот, нет провалов, нет бессодержательных реплик. В небольшой сцене Женни Маркс и Агнес Руге их разговор, внешне банальный и бытовой, уже содержит в зародыше будущий конфликт и разрыв этих двух пар — Марксов и Руге.

Сейчас, когда фильм сделан и мы его посмотрели, не верится, что он мог быть построен по-другому, настолько органично, естественно слились в нем две линии — Маркса молодого, находящегося в процессе становления, и Маркса 70-х годов, умудренного жизнью, опытом, битвами с идейными противниками.

Сам по себе прием, когда герой фильма на

склоне дней вспоминает прожитые годы, не нов для кинематографа. Но, как правило, образ пожилого человека в фильмах, где этот прием использован, не столь уж обязателен, не несет ни большой идейной, ни художественной нагрузки, у него лишь чисто служебные функции связки.

В фильме Л. Кулиджанова Карл Маркс 70-х годов не просто комментатор, не просто связующее звено между эпизодами. Это образ замечательного человека, которого мы знаем по портретам с детских лет, и вот он ожил на экране — и мы его узнали! У нас нет сомнений, что это он, Маркс, порой со свойственной ему иронией, улыбаясь глазами, вспоминает дни своей молодости, друзей, близких, порой серьезно и страстно, порой задумчиво говорит о тех идеях, которые рождались в результате напряженной мыслительной работы его и Фридриха Энгельса.

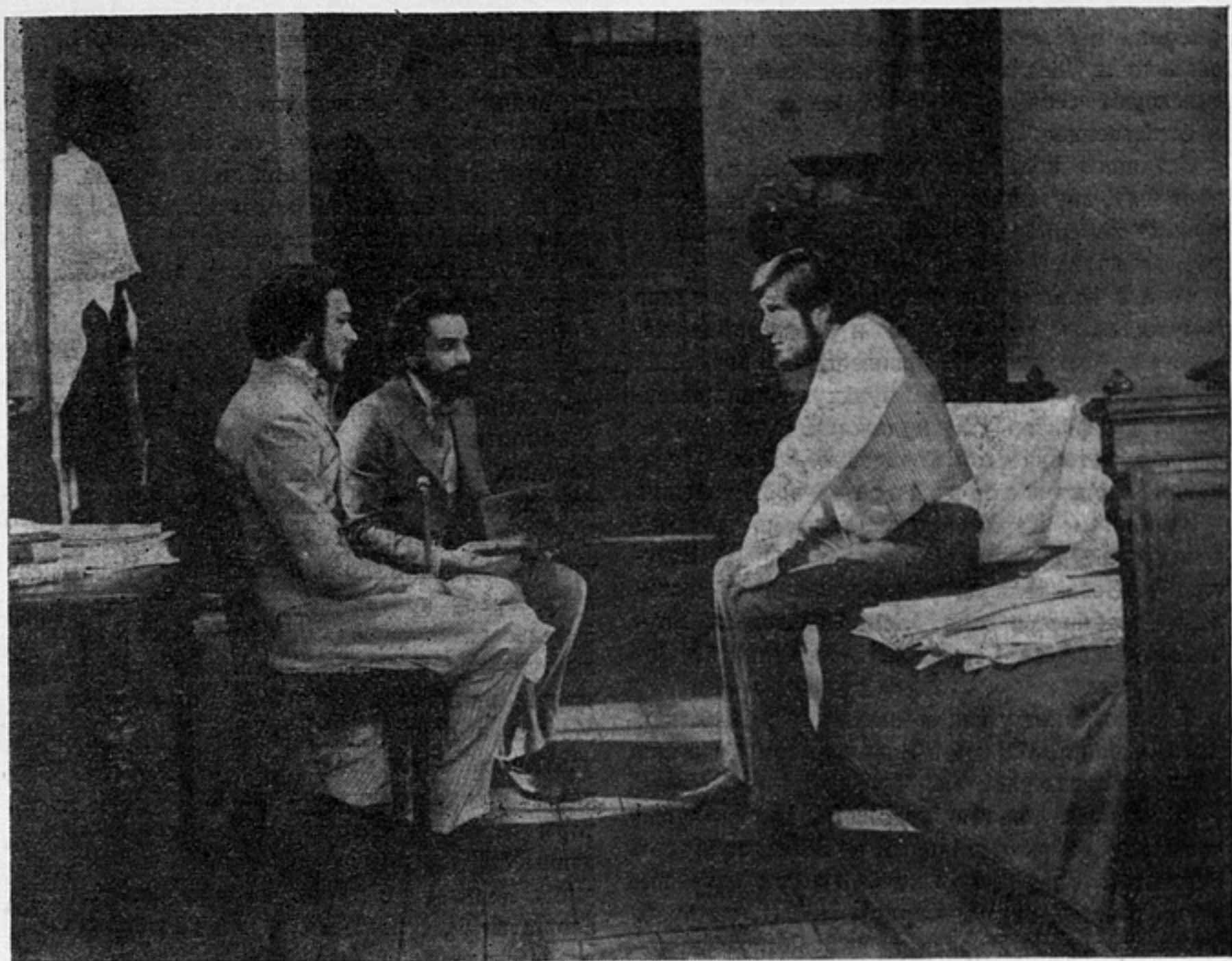
Введение в фильм Маркса в том его облике, к которому все мы привыкли, позволило вполне оправданно внести в текст важные положения марксизма, объяснить революционную сущность нового мировоззрения, скорректировать наше восприятие некоторых исторических персонажей и ситуаций.

И еще об одной удаче. Молодой артист А. Софронов в роли Фридриха Энгельса в небольших эпизодах сумел передать простоту, обаяние, дружескую преданность, остроту и пытливость ума своего героя.

Появление высокого застенчивого юноши в редакции «Рейнской газеты» сразу после ухода пошляка цензора Сен-Поля, наивная апелляция Энгельса к Докторскому клубу, суровая встреча Энгельса Марксом сделаны мастерски и режиссером, и актерами. Мы сразу проникаемся симпатией к будущему другу и соратнику Маркса.

А. Софронов сумел показать своего героя в развитии, а значит, он проник в глубины его характера.

Мы сегодня часто говорим о сложном духовном мире нашего современника, об усложнении отношений и сетуем на то, что наше искусство не всегда оказывается на уровне реальной жизни, погрязает в мелкотемье, мел-



котравчатости. В известной мере это так. В нашем сегодняшнем кинематографе не так уж мало якобы сложных, а на поверку аморфных героев, у которых нет характера, а есть хаотические поступки, долженствующие продемонстрировать невероятную сложность личности в эпоху НТР.

Но ведь далеко еще не доказано, что отношения и люди в прошлом веке были простыми. Они были иными.

Фильм «Карл Маркс. Молодые годы» — прекрасный пример того, как надо показывать сложный мир человеческих чувств, отношений, сложность внутреннего духовного мира. И при глубине, насыщенности мыслью, при четко выраженной классовой позиции, мировоззренческой ясности и определенности не скатываться к схематизму и пережевыванию штампов, при-

*«Карл Маркс. Молодые годы»,
В роли Фридриха Энгельса — А. Софронов,
в роли Карла Маркса — В. Кисев,
Вейтлинг — И. Ледогоров*

сущих порой некоторым произведениям нашего искусства.

Научный консультант фильма Г. А. Багатурян и другие сотрудники Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС и Института марксизма-ленинизма при ЦК СЕПГ, к которым обращались создатели фильма на разных этапах работы, помогли выверить, уточнить идейные акценты в фильме, адекватно воссоздать духовную атмосферу той эпохи.

Что касается изображения внешних атрибутов эпохи (художники П. Пашкевич и Г. Хельвиг), то они воспроизведены с предельной достоверностью. Дома, улицы, интерьеры, экипажи, костюмы, старинная типография или

фабрика в Манчестере — все живет на экране реально и убедительно. А персонажи фильма чувствуют себя в этой обстановке свободно и естественно.

Созданию колорита эпохи способствует мелодичная, звучащая то ласкающе, то тревожно музыка немецкого композитора Б. Вефельмайера, стилизованная в духе XIX века.

Фильм решает одну из проблем, постоянно обсуждаемых теоретиками и мастерами искусства, — должно ли произведение искусства на исторический сюжет пунктуально придерживаться фактов или художник может пренебречь исторической точностью во имя создания художественного произведения.

Узнали мы Карла Маркса в этом фильме? Безусловно. Полюбили мы этот образ? Безусловно. Возникали ли у нас сомнения в достоверности образов отца, Женни, Энгельса, Бруно Бауэра, Руге, Бакунина, В. Вейтлинга? Пожалуй, нет.

Тем более нет у нас сомнений в соответствии высказываний Маркса и Энгельса тому, что они писали в своих работах.

А раз так, значит, художник прав, когда посылает Генриха Маркса в Бонн, затем в Берлин (в действительности отец никогда не приезжал к Карлу), значит, он прав, когда приводит Маркса в дом Женни к моменту смерти Людвига фон Вестфалена (в действительности Карл Маркс приехал в Трир за три месяца до смерти отца Женни), значит, он прав, когда создает прекрасную жанровую картину — Женни застаёт утром спящих Карла и Фридриха Энгельса, одного за письменным столом, другого в кресле (на самом деле в момент парижской встречи Маркса и Энгельса Женни не было в Париже), значит, он прав, когда показывает нам эпизод написания «Манифеста Коммунистической партии» в январе 1848 года в Брюсселе (Энгельс в это время находился в Париже, и Маркс завершал работу над «Манифестом» один)...

Мы просто-напросто лишились бы этого фильма, если бы его авторы связали себе руки обязательствами не упустить ни одной детали, не нарушить хронологию.

Художественная правда, правда образов тре-

бовала появления в сценарии и фильме одних эпизодов и трансформации, совмещения или смещения во времени других.

Как, например, смогли бы авторы фильма раскрыть взаимоотношения отца и сына, если бы не дали возможности им встретиться? Читали бы за кадром их переписку?

Что ж, такое тоже возможно, но это был бы другой фильм.

У искушенного, сведущего зрителя, хорошо знающего биографии исторических деятелей, воссозданных на экране, их идеи, сложность их взаимоотношений с Карлом Марксом, может, конечно, возникнуть несогласие с трактовкой некоторых образов, скажем, Бакунина, Луи Блана или Генриха Гейне. Известно, например, что М. Бакунин долгие годы вел ожесточенную борьбу против марксизма, что Маркс и Энгельс резко осуждали и его действия, и его выступления в печати. Известно, что не такими уж идиллическими были взаимоотношения Маркса и Гейне. И т. д., и т. п. Но следует учитывать и то, что в фильме показан исторически определенный отрезок времени, и авторы стремились дать достоверную картину взаимоотношений людей именно в этот период. Ведь никто из них не знал наперед, как сложатся их отношения в дальнейшем, как повернется их жизненный путь.

Эволюцию А. Руге мы успеваем увидеть за время экранной жизни. Демократ и борец за свободу на словах, он пасует перед истинной революционной направленностью публицистики Маркса. К тому же он обнаруживает элементарную буржуазную жадность и своекорыстие, расплачиваясь за проделанную Марксом работу непроданными экземплярами журнала.

Образы других персонажей (мы не говорим о главных героях) даны в статике. Думается, для воплощения замысла художник имеет на это право, если он не искажает образов исторических деятелей.

Есть все же в фильме и некоторые неоправданные неточности, и неразработанные образы. Например, Генрих Маркс в сцене с тайным советником Эссером сообщает, что обзавелся семьей лишь в 37 лет. Однако хо-

рошо известно, что он родился в 1782 году, а Карл, родившийся в 1818 году, был третьим ребенком в семье. Не нашли, к сожалению, ни сценаристы, ни режиссер, ни актеры каких-то конкретных черточек, штрихов для индивидуализации характеров членов Союза коммунистов — Шаппера, Вейдемейера, Молля, Вольфа, Лесснера. Они, по сути дела, в картине служат лишь для подачи реплик. Но это, разумеется, частности, не снижающие цельности впечатления.

В художественном произведении, говорил В. И. Ленин, важна не обнаженная идея. Хотя Ленин имел в виду литературу, но следующие его слова с полным правом можно отнести к фильму Л. Кулиджанова: «В художественном произведении важно то, что читатель не может сомневаться в правде изображенного. Читатель каждым нервом чувствует, что все именно так происходило, так было прочувствовано, пережито, сказано»⁷.

Фильм Льва Кулиджанова «Карл Маркс. Молодые годы» правдиво, страстно, взволнованно рассказал о годах становления величайшего гения человечества, о человеке, обретшем счастье. Карл Маркс на протяжении своей жизни сталкивался с неимоверными трудностями, терпел лишения. Порой ему и его семье приходилось жить впроголодь, испытывать нехватку необходимой одежды, лекарств. Нередко приходилось закладывать посуду в ломбард, чтобы купить еду.

Маркс был образованнейшим человеком. Многие университеты предлагали ему кафедру профессора. Стоило ему дать согласие — и он был бы материально обеспеченным человеком, занял бы высокое положение в буржуазном обществе. Но не к этому стремился Маркс. Он связал свою жизнь с судьбой рабочего класса. У него была одна цель — добиться освобождения рабочего класса, разбить цепи капитализма. Десятки лет жизни Маркс отдал тому, чтобы всесторонне обосновать историческую неизбежность гибели капиталистического общества и историческую миссию рабочего класса, который должен совершить социали-

стическую революцию и создать счастливое общество всех трудящихся.

Однажды на вопрос «Ваше представление о счастье?» Маркс ответил:

— Борьба.

Этот ответ лучше всего характеризует человека, борца за счастье народа, за счастье трудящихся. При жизни Маркс не увидел осуществления своей мечты, тех идей о коммунистическом обществе, которые он разрабатывал с Энгельсом. Но он участвовал в борьбе за их воплощение и находил в этом, в успехах нарастающего рабочего движения счастье.

Настоящее произведение искусства всегда несет в себе некую загадку, тайну — почему оно волнует, почему его образы, мысли, навеянные им, возникают в сознании спонтанно, вызывают новые ассоциации? Видимо, так оно и должно быть. Иначе зачем искусство, если все можно объяснить словами? В фильме Л. Кулиджанова есть эта загадка — и значит, это большое искусство.

Можно сказать с определенностью: появилось произведение новаторское, эпическое (интеллектуально-эпическое?).

Фильм «Карл Маркс. Молодые годы» — произведение искусства долговременного и широкого действия. И дело вовсе не в том, что по просьбам зрителей его будут снова и снова демонстрировать на телеэкране. Думается, что подобно тому, как после хороших многосерийных экранизаций мировой классики зрители перечитывают их источники — романы, так и здесь многих зрителей фильм заставит еще раз обратиться к произведениям К. Маркса и Ф. Энгельса, прочесть их биографии. Кому-то фильм поможет яснее понять основные положения марксизма, а у кого-то, быть может, заново, с новой силой пробудит интерес к тем идеям, борьбе за которые герой картины посвятил свою жизнь.

Фильм этот — заметное явление в идейной, культурной, духовной жизни нашей страны, в жизни социалистических стран. Вместе с лучшими достижениями киноленинщины он явится для миллионов зрителей школой идейного и нравственного воспитания, партийной закалки, подлинной принципиальности.

⁷ В. И. Ленин. О литературе. М., изд-во «Художественная литература», 1971, стр. 26.

Владимир Ломейко

Вот он, «свободный» мир!

«ЭТОТ «СВОБОДНЫЙ» МИР»

Авторы сценария Л. Замятин, Л. Махнач.
Режиссер Л. Махнач. Оператор В. Киселев.
ЦСДФ, 1980.

Будем откровенны: тема фильма «Этот «свободный» мир» — не из легких. И вот почему. Понятие «свободный мир» — одно из самых обиходных в современной политической терминологии. Буржуазная пропаганда жонглирует этим термином постоянно, создавая иллюзию и миф о свободном мире, стараясь камуфлировать обветшалость и противоестественность многих явлений, возникающих в самых разных его сферах.

Но то, что за понятием «свободный мир» скрывается на самом деле, требует, именно в силу обиходности, привычности термина, от художников и публицистов не просто декларативной словесной безапелляционности, которая подчас оборачивается бездоказательностью, а глубокого социального исследования. Ведь подлинно политический фильм дает пищу для осмысления современных процессов мирового развития, подводя зрителя к самостоятельному размышлению о них, к острому сопереживанию, к сотворчеству.

Люди, обращающиеся к сложной международной проблематике наших дней, должны обладать не только подлинным профессионализмом, но и чувством ответственности, авторитетом, который позволит им рассчитывать на внимание и соучастие широкой зрительской аудитории.

Таковы авторы фильма «Этот «свободный» мир» — видный общественный деятель, писатель Леонид Замятин и кинорежиссер Леонид

Махнач. Подвижники международной темы, они давно работают на гребне самых значительных событий нашего мира, самых сложных его проблем. Публицистические выступления, статьи и сценарии Л. Замятина, фильмы Л. Махнача — всегда в споре, в борьбе правды с неправдой, доброй воли против сил войны, прогресса против социальной несправедливости и насилия. Они знают пресловутый «свободный» мир не мельком, не с чужих слов, а в деталях, подробно и, можно с полным правом сказать, изнутри, ибо не единожды, а по многу раз и подолгу бывали в разных странах Запада, встречались с представителями разных слоев общества и могли не раз сравнить яркую витрину с серой повседневностью, фасад с задворками, слово-обещание с делом-исполнением. И обо всем этом сказали они в своем фильме не только с завидным знанием сути проблемы и деталей, но и со страстной убежденностью и убедительностью.

Сразу обращает на себя внимание обнаженность авторского приема: говоря о том, что они видели и знают как объективную истину, авторы в то же время уже в первых кадрах своего фильма откровенно предупреждают нас: этот фильм пристрастен, он не вообще о западном мире, а о пороках и болезнях капитализма, о том, чего нет и не может быть в нашем социалистическом обществе.

Они берут трудную, глобальную политическую и философскую проблему и заявляют о своей пристрастной позиции в ее раскрытии, тем самым многократно усложняя, укрупняя свою задачу.

Здесь встает большой и важный вопрос, имеющий отношение не только к данному конкретному фильму, но и к документальному политическому кино в целом: совместимы ли вообще объективность информации, которую вправе ожидать зрители, и пристрастность, которую не скрывают авторы? Это не простой вопрос и, на мой взгляд, на него нет однозначного ответа. Ведь факт сам по себе, особенно факт политической жизни, еще сырой материал. Он становится истиной и об-

«Этот «свободный» мир»



разом, приобретая глубину осмысления. Таков, значит, вопрос вопросов всякого подлинного искусства — сочетание правды жизни и авторского равнодушного отношения к этой правде.

Авторам фильма «Этот «свободный» мир» удалось самое важное — обогатить объективную силу документа через свою партийную, гражданскую пристрастность. Таким образом они создали эмоционально впечатляющее художественное целое.

И прежде всего, повторяю, потому, что Л. Замятин и Л. Махнач четко очертили свою тему и откровенно заявили об авторской позиции. Такой «открытый прием» необходим, особенно в современных условиях. Мне думается, зрителю, тем более искушенному и информированному, — а такой зритель в наш век взрыва информации становится преобладающей фигурой — импонирует, когда с ним разговаривают с полной откровенностью. Именно то обстоятельство, что авторы не скрывают своих намерений, а прямо и начистоту говорят зрителю о своем желании разоблачить претензии буржуазного общества на свободный образ мышления и жизни, подкупает и привносит в

фильм решающую интонацию искренности и человечности.

Авторы ведут разговор не обо всем многообразии явлений в западном капиталистическом мире вообще, а с точным публицистическим прицелом, они не претендуют на всеобъемлющий анализ этого общества, их интересует, по существу, — фильм в этом убеждает — лишь феномен, который, на мой взгляд, можно назвать феноменом свободоблудия.

Пожалуй, трудно найти другое слово, которое бы употреблялось апологетами капитализма чаще и беззастенчивей, чем слово «свобода».

Эпитет «свободный» приклеивается к любому явлению на Западе, словно бы из опасения, что, не прозвучи это заклинание «чур меня», все увидят подлинную безобразную суть того, что пытаются прикрыть складками пышной мантии с чужого плеча. Как ханжа-святоша, мир капитала, процветающий на гнете и произволе, не устает звонить в громогласные колокола свободы.

Для выявления подлинной сути «свободного» мира весь фильм строится на мето-

де сопоставления и противопоставления, на контрасте видимого и сущего, высоких слов о свободе и свободе реальной.

Вот перед нами на экране президент США Джеймс Картер. Простыми, но выразительными средствами — скупыми, точными кадрами американской кинохроники и четким комментарием — авторы помогают зрителю понять, почему этот человек, который вызывает столько кривотолков в собственной стране и в мире, был избран американцами в президенты.

Никаких обличительных деклараций. Мы видим на экране человека, который, выходя на улицу в любую погоду, широко улыбается встречным, по-простецки жмет им руки и говорит всем с подкупающей простотой: «Хотите иметь хорошего президента, голосуйте за меня».

Его почти не знали как политического деятеля — подумаешь, губернатор из Джорджии! Но избирателю, уставшему от вашингтонских скандалов — от взяточничества, политиканства и Уотергейта, — импонировала как раз малонизвестность фермера из Джорджии, политическая неспорченность этого почти что сельского жителя. Многих американцев действительно умиляло его доверчивое обращение к ним: «Я буду учиться быть хорошим президентом».

И в самом деле, почему бы не поверить человеку, который был близок к земле — выращивал на ней земляные орехи, был близок к ним — так же, как они, не знался с политиками из Белого дома и говорил о таких близких им надеждах: «Я хочу, чтобы мы посвятили себя одной неуклонной цели, прежде всего направленной на поддержание мира и сокращение гонки вооружений». И еще он обещал обуздать инфляцию и рост безработицы, от которых они страдали. И разве не читал он в сердце каждого американца его заветную мечту, когда произносил слова: «Из всех прав человека основное — быть свободным от произвола и насилия».

Почему было не поверить человеку, который говорит то, во что вы верите сами, и который вас еще никогда не обманывал?

Джеймсу Картеру поверили, и он стал президентом.

А то, что он не выполнил обещания, то, что он, став президентом, провозгласил новую долгосрочную программу вооружений, предложил самый высокий в истории США военный бюджет, что при нем инфляция и безработица достигли невиданных размеров? Да, это так. Об этом и говорит фильм. Это констатируют и сами американцы. Одни возмущаются, другие радуются. Но все это равным счетом ничего не меняет в сложившемся порядке вещей: будут новые выборы президента, и будут новые обещания, и тот, кто придет в Белый дом, будет делать свое дело, независимо от предвыборных лозунгов. Таков вывод фильма.

Пристрастен голос его авторов, но объективна картина, которую они рисуют перед зрителем: свобода слова на Западе по существу есть всего лишь свобода обещаний. Каждый волен говорить и обещать что угодно, и каждый волен верить или не верить сказанному, ибо никто не обязан выполнять обещанное.

Поднимается новый занавес в театре свободоблудия. На сцене опять главный герой, президент Картер. Он произносит слова, которые, впрочем, весьма любят повторять многие его соотечественники: «Мы гордимся тем, что мы, свободные американцы, можем сами определять свое будущее».

И тут же авторы фильма ведут зрителя в кварталы, где живут «эти свободные американцы», родившиеся под двойным проклятием — цвета кожи и бедности. Перед нами американский негр, поэт и безработный Антар Мбери, с такой пронзительной силой читающий стихи о тоске своего народа по человеческому достоинству на фоне удручающих сцен из жизни Гарлема. И другие негры, старые и молодые, но одинаково безучастные ко всему, ибо окружающая их бедность и безысходность не оставляют им даже последнего шанса на надежду. Разве что наркотики, единственная великая свобода бежать от тягот этой жизни. Куда? В призрачный мир без забот и тревог?

«Этот «свободный» мир»



Казалось бы, ничего нового не предлагает нам экран. Проблема негритянской бедности, наркомания, разве мы не знали об этом раньше? Бесспорно, знали. Но ведь сила истинного познания — в деталях. И отобранные рукой требовательного, пристрастного мастера скупые кадры вдруг обретают мощь символов. И вы уже не можете забыть этот взгляд, взгляд безнадежности, который во стократ сильнее цифр и обличительных фраз, ибо перед вами человек, у которого нет и никогда не будет будущего.

Когда ненависть черного Майами хлынула на улицы города, выворачивая камни мостовых, мне вспомнились кадры фильма, где с экрана звучал голос бывшего губернатора Алабамы Джорджа Уоллеса: «Как только негр хватается за булыжник, немедленно всаживайте ему пулю в затылок. Вот и вся наука. Прикончив подобным образом несколько ниггеров, мы сможем держать в повиновении всех остальных».

Фильм вышел на экраны в те дни, когда ученики Уоллеса претворяли его науку в жизнь. Америка оставалась верной себе, провозглашая свободу и равноправие с амвонов и кафедр и безжалостно расправляясь с

каждым, кто требовал свободу для себя. Включая по вечерам теленовости, все мы как бы смотрели продолжение фильма «Этот «свободный» мир». И в этом умении объективно высветить самое характерное, если хотите, не только увидеть, но и предвидеть — один из секретов убедительности фильма.

Вот еще одна из острых и сложных проблем Запада, затронутая в фильме, — неофашизм: есть ли шансы у новых наци? Многим кажется, что после трагедии второй мировой войны, после Нюрнбергского суда народов над гитлеровскими преступниками человечество надолго застраховано от рецидива коричневой сыпи. Поэтому-де отдельные вспышки неонацистской активности не более чем выкрики неисправимых, своего рода приступы ностальгии по сильной личности, на которые не следует тратить времени и интеллекта, не стоит беспокоиться. Так утверждает буржуазная пропаганда, стремясь выдать бесчинства расистов и фашистов за невинные издержки «западной свободы».

Как показать действительность таким образом, чтобы отдельные свидетельства документального кино обрели силу достоверного обобщения?

Ведь подчас наши документальные фильмы грешат многословием, чрезмерностью комментария по отношению к зримой информации и в силу этого немало теряют в эмоциональном и, стало быть, в идеологическом воздействии.

Авторы фильма «Этот «свободный» мир» остались верны методу прямого кино и строго взвешенного слова. Кинокамера ведет нас в залы и на улицы Америки, Западной Германии, Италии, Великобритании, где выступают современные нацисты, выступают под защитой полицейских, охраняющих их от возмущенных и протестующих граждан. Казалось бы, всего одна увиденная деталь! Но как много она раскрывает.

Заметьте, полиция буржуазного государства гарантирует своей силой не свободу слова вообще, а свободу слова самых правых, расистов и фашистов, против которых выступает большинство населения. И разве приходило когда-нибудь полицейским в голову охранять митинги и выступления левых, демократических организаций от нападения фашиствующих молодчиков?

Для разоблачения современных нацистов авторы фильма используют не только западную хронику, но и оригинальный репортажный материал. Сцены, снятые в Лондоне на сборище английских неонацистов «Национального фронта», потребовали от Василия Киселева, оператора фильма, не только точной операторской работы, но и выдержки и мужества, когда разбушевавшиеся молодчики порывались разделаться с ним и с его камерой.

Так что этот политический фильм рождался в самой непосредственной политической борьбе.

Когда сотрудница Британского комитета по защите гражданских прав Патриция Хьюэт говорит в одном из интервью фильма: «...Нет сомнения в том, что в политическом климате Запада ощущается сдвиг вправо...», — ее слова воспринимаются как убедительное свидетельство современника. Именно потому, что весь предыдущий зрительский материал своей информативной убедительно-

стью уже неотвратимо подвел нас самих к этому выводу.

И еще об одной драматической стороне «свободного мира» рассказывает фильм «Этот «свободный» мир» — о гибели мечты по имени социальная справедливость. Общество, провозгласившее то, что люди рождаются свободными и равными, теперь отрекается от этого мифа. Такое самоотречение звучит в частном признании крупнейшей американской газеты «Дейли телеграф»: «Нам необходимо отвергнуть миф о социальной справедливости. В свободном обществе такая вещь, как социальная справедливость, вообще является немыслимой».

Однако самым ярким подтверждением этой мысли являются «лишние» люди. «Лишний» — это тот, говорят авторы фильма, кто не нужен этому обществу. Не нужны его руки, его мысли, да, в сущности, и сама его жизнь не нужна.

О какой справедливости и впрямь может идти речь, если миллионы людей лишены естественного и первейшего человеческого права, которое совершенно неотъемлемо от человека — права трудиться! До какой степени бесчеловечности может довести себя общество, если оно ради выгоды одних доводит других до положения почти бессловесной скотины, которую гонят или везут туда, где будут использовать ее мускульную силу, да еще и в ущерб другим людям, так мучительно долго ждущим работы.

Мне кажется, что авторское решение показать трагизм безработицы через картины жизни «иностранцев рабочих» в Европе — одно из самых сильных в фильме. Свобода перемещения людей ради более прибыльного приложения труда, свобода, ломающая миллионы человеческих судеб тех, кто, как турки, греки, португальцы, вначале захлеб радуется обретенной возможности зарабатывать на жизнь на чужой родине, а затем забивается в смертельной тоске в норы-трущобы «экономического чуда». Разве эта безнравственная манипуляция человеческим стремлением к лучшей доле, к счастливой жизни, манипуляция именем свободы во имя прибыли не об-

нажает всю антигуманность буржуазного строя?

К концу семидесятых годов в экономически развитых странах Западной Европы насчитывалось вместе с семьями около тринадцати миллионов иностранных рабочих. Мало кто из них обрел счастье на чужбине. Но они сделали несчастными миллионы других людей, на чью родину они прибыли, ибо более дешевые руки иностранных рабочих и их безропотность устраивают хозяев больше, чем соотечественники. Значит, снова самой сильной свободой, берущей верх над остальными, оказывается на деле свобода получения прибыли!

«Свободный» мир, пожалуй, нигде с такой силой не разоблачает свое лицемерие, как в вопросе войны и мира. Заявляя о своем стремлении к миру, американская администрация в то же время объявила поход за обеспечение военного превосходства. Разглагольствуя о свободе народов, американский империализм объявляет целые регионы сферой своих жизненных интересов, вмешивается во внутренние дела других стран. О какой же защите свободы может идти речь, если Вашингтон в течение многих лет поддерживал кровавую диктатуру иранского шаха! И разве поддержка контрреволюционных банд афганских мятежников, отравляющих детей и учителей, не означает издевательство над самим понятием свободы?

А рассуждения американских генералов о возможности использования американской стороной ядерного оружия? Сам факт, что военная мысль может развиваться в этом направлении, является убийственным приговором рьяным ревнителям буржуазной свободы.

Таковы контрасты буржуазной пропаганды и реальности «свободного» мира, смело и ярко, с профессиональной глубиной и гражданской страстностью обнаженные в документальном фильме «Этот «свободный» мир».

Александр Марьямов

Формула жизни

«ДЕВЯТЬ ДНЕЙ И ВСЯ ЖИЗНЬ»

Сценарий Б. Добродеева. Режиссер-оператор Ю. Занин. Ленинградская студия документальных фильмов, 1979.

«ПОЮТ САМОЛЕТЫ»

Сценарий Б. Добродеева. Режиссеры И. Калинина, М. Литвяков. Оператор Ю. Александров. Ленинградская студия документальных фильмов, 1979.

Ориентирами чужих людских судеб мы часто выверяем правильность направления собственной линии жизни. Одушевляя прошлое именами и лицами, бережно восстанавливая в просторах минувшего вехи человеческих биографий, мы не только ощущаем связь времен, но и точнее формулируем для себя суть сегодняшних и завтрашних проблем, решать которые предстоит нам и только нам.

Говорят: новое — это хорошо забытое старое. И потому, торопясь по дороге жизни, стоит почаще оборачиваться назад, сверять свой путь по компасу первопроходцев, соизмерять пройденное с энергией их сердца, с трудом их души.

«Душа обязана трудиться — и день, и ночь, и день, и ночь...»

О труде души — постоянном, всепоглощающем, — о человеческом подвиге, вобравшем в себя и выразившем Время, рассказывается в фильмах ленинградских кинодокументалистов «Девять дней и вся жизнь» и «Поют самолеты». Датированные одним, 1979 годом, фильмы рассказывают о людях, чьи биографии, несмотря на вроде бы разный общественный резонанс — доктор-микробиолог Любовь Сергеевна Соболева и Генеральный конструктор, академик Сергей Владимирович Ильюшин — стали неотъемлемыми частицами биографии всей нашей страны, достаточно характерными и приметными на пути ее многотрудного становления.

Снятые разными режиссерами, фильмы на первый взгляд весьма схожи — и в принципах подбора материала, и в манере его изложения,

в постоянном темпераментном обращении к документам киноархивов. Наконец, в самом подходе к теме, в конструировании драматургического сюжета.

Сходство это, полагаем, во многом объясняется тем, что сценарии и той и другой картины написаны одним человеком — давно и плодотворно работающим в кинодокументалистике Борисом Добродеевым. Заведомо пренебрегая опасностью повторения, не страшась обвинений в тавтологии или шаблоне, драматург смело пользуется красками в общем-то одной палитры. И дело тут не в том, что один из героев — ведущий, известный на весь мир авиаконструктор, другая — достаточно скромный, хотя и признанный в своей области врач, дело ведь не во внешних масштабах личностей, якобы подразумевающих разнозаряженность зрительского восприятия. Не на это, думается, ориентировался автор, избирая художественную систему, художественный строй драматургии будущих лент. Характер изложения предопределило активное личное отношение к тому, что происходит на экране: ту манеру, в которой работает сценарист, в беллетристике скорее всего назвали бы «лирической прозой». Холодности, безмятежной созерцательности здесь нет места. Увлеченность автора материалом, его глубокая заинтересованность исследуемыми людскими судьбами исключает «дистиллированное», чисто информативное экранное повествование. Это, как мне кажется, основное качество, отличающее документальную драматургию Бориса Добродеева, в звуковом ряду которой мы слышим не бесстрастный комментарий дикторского текста, а живой монолог рассказчика, становящегося как бы лирическим героем картины.

Живи честно. Отдавай всего себя, не жалея, своему делу. Может, так труднее, но зато надежнее. Эти слова не говорятя напрямую с экрана, они рождаются как естественный вывод из судеб, развернутых перед нами во времени и пространстве. И остаются в памяти надолго, быть может, навсегда — не евангельской заповедью, а законом всей нашей жизни, наполненной заботами и трудом.

История врача Любови Сергеевны Соболе-

вой, рассказанная в двухчастевой картине «Девять дней и вся жизнь», почти камерная. Повествование в ней ведется большей частью от лица самой героини — слова лишены всякой патетики, голос спокоен, негромок. Это монофильм, фильм-исповедь.

«Это вошло у нее в привычку давно — хранить театральные программы и билеты... В память о самых волнующих впечатлениях. Хранить дорогие письма и фотографии... Вырезки из газет и журналов...

Куда бы она ни отправлялась, эти альбомы путешествовали с ней... Она листала их вдали от дома... Поверяла им свою радость и печаль... День за днем.

Это была история ее жизни.

И теперь, всматриваясь в выцветшие странички, мы словно слышим это время, словно идем за ней через годы».

Вот, собственно, те несколько фраз, которыми авторы предваряют наше знакомство с доктором Соболевой.

«Много лет она урывками писала роман. О другой, необыкновенной женщине... И не подозревала, что необыкновенна — ее собственная жизнь. Ее собственная судьба...»

Эти слова завершают знакомство с героиней ленты.

Только потом, спустя время, понимаешь, что доктор Соболева жила на экране в старых фотографиях из семейного альбома. Что и дома, и в лаборатории противочумной станции монгольского городка Уляста, и среди группы фронтовых врачей ускоренного выпуска в тысяча девятьсот шестнадцатом, и в Батуми, где она в двадцатые годы заведовала бактериологической лабораторией, и в зале Большого театра, и в больничной палате, и на открытой веранде у моря, и в кругу своей семьи — все это были мгновения, выхваченные из жизни, высвеченные вспышками магния, коротким всплеском зуммера фотографического затвора.

Только потом ловишь себя на мысли, сколь одушевленной и многоплановой оказалась эта статика кадров, бережно отобранных кинематографистами, мастерски ими выстроенных, озвученных воспоминаниями. Сколь живой,

деятельной, энергичной увиделась на экране эта русская женщина, посвятившая себя борьбе со страшным врагом — чумой. И те метры хроники, запечатлевшие вручение Любови Сергеевне Соболевой высшей награды Монголии — ордена Сухэ-Батора — оказались не более чем штрихом к ее портрету, дополнительной краской на полотне, полном экспрессии и внутреннего движения.

Движения души.

«Больше всего на свете я люблю перестук колес... Люблю дорогу. Я и не заметила, как в пути состарилась...»

«Когда-нибудь, я, возможно, сяду за мемуары... Но для этого нужно жить прошлым, а мне хочется жить настоящим».

Так говорит доктор Соболева с экрана. Скорее вспоминает и размышляет вслух. Потому что девять дней строжайшего карантина, проведенные в одной юрте с зараженным чумой монгольским мальчиком, — это куда какой сильный раздражитель памяти. Потому что реальность близкой и почти неотвратимой смерти обостряет чувства и требует искренности и простоты в осмыслении прожитого.

Девять дней и вся жизнь. Прием ретроспекций хорошо апробирован в кинематографе. Самим названием фильм настраивает зрителя на частые экскурсии в прошлое.

«В нашей профессии все начинается внезапно», — говорит доктор Соболева.

И на документальном экране оживает тот душный август 1943 года, когда в Монголии, в горной местности Цаган-Сайр, в стойбище пастуха Бабу началась эпидемия чумы.

«Я подняла по тревоге наш маленький отряд, всегда ко всему готовый...», — рассказывает Любовь Сергеевна.

Слушая ее, мы видим, как это было в ту пору. Видим машину с врачами и сестрами, мчавшуюся по выжженной степи; выючный караван на горной тропе; снявшихся с мест, бегущих от чумы кочевников; пылающие юрты; бездыханные тела мертвецов...

Впечатление, будто за всем тем, что происходило с доктором Соболевой, внимательно и неотрывно наблюдала камера кинохроникера. Будто негромкий голос за экраном лишь



«Девять дней и вся жизнь»

комментирует события собственной жизни, с прилежностью гида ведет по ней зрителя.

Возможно ли такое? Этот вопрос задаешь себе потом, когда гаснет экран. И тогда приходит понимание некоей обратной связи, предложенной нам авторами фильма, в котором не текст дополняет изображение, расшифровывая прихотливую цепь монтажных переходов, а наоборот — зрительный ряд как бы «овеществляет» рассказ. Вот где проявилось вы-

«Девять дней и вся жизнь»



сокое мастерство сценариста Б. Добродеева, предложившего драматургию с четко очерченным сюжетом, и режиссера-оператора Ю. Занина, бережно и изобретательно выстроившего на экране этот сюжетный ряд, — они не только проделали сложную, кропотливую изыскательскую работу, отыскивая подходящие кадры в архивных кинодокументах той поры, они сумели так подобрать и смонтировать их, что кадры эти зазвучали как свидетельства данной конкретной человеческой биографии.

Судьба человека, как бы ярка и самобытна ни была она сама по себе, не может быть прочитана и понята правильно, если рассматривать ее отдельно, в отрыве от окружающей жизни, оставаясь в скорлупе неповторимой индивидуальности. Именно этот принцип лежит в основе известных документальных кинопортретов, снятых по сценариям Б. Добродеева. Тщательный, порой скрупулезный отбор хроникального материала заложен уже в самой идее построения фильма. Вплетенные в сюжетную канву, кадры кинодокументов не просто иллюстрируют рассказ, наделяя его приметами времени — они как бы становятся фактами биографии героя ленты, частицей его личной жизни. И это единение непременно подсказывает иной, новый ракурс взгляда, при котором в судьбе человека как бы концентрируется явление, характерное для всего народа, для общества в целом.

«...Когда, переболев в юности туберкулезом, я уехала на юг, в Сочи, мне пришлось самой зарабатывать на жизнь. Пойти работать лаборанткой... Потом сестрой милосердия.

Так, незаметно для себя, я стала медичкой.

Но о будущем всерьез как-то не думалось.

И только годы спустя, в Батуми, приговоренная к смерти, я поняла, что если выживу, не заболею, то всю жизнь буду бороться с чумой. Что есть работа, которую надо брать храбростью...»

Дневниковые записи интимны. Даже когда разговор в них ведется о жизни и смерти, когда пишущий размышляет вслух, стоя у прощального порога. Любви Сергеевне Соболевой трижды, спасая других людей от чумы,

пришлось балансировать на этой страшной грани. И трижды смерть отступала перед ней. Перед ее храбростью.

История жизни едва ли не уникальная. Но, слушая рассказ, идущий как бы от лица доктора Соболевой, глядя на чередующиеся на экране любительские альбомные фотографии и кадры кинохроники, запечатлевшие действительность двадцатых, тридцатых, сороковых годов, ощущаешь их неразрывность.

Неразрывность связей времени и людей, его творящих. Поступков и поступки. Истории и судеб. И это ощущение, чутко поддерживаемое в зрителях авторами, обретает вдруг широту и многоплановость, вызывая в памяти имена других людей — от профессора Заболотного, первого русского врача-микробиолога, поднявшегося на борьбу с чумой, до скромного саратовского доктора Берлина, привившего себе живые культуры штамма чумы, пожертвовавшего собой ради науки.

Гостиница «Метрополь»... Больничная палата... Гудки автомобильных клаксонов на перекрестках... Запруженные народом тротуары... Колонны Большого театра...

И голос за кадром:

«Потом, много лет, я буду вспоминать доктора Берлина. Он был блестящим микробиологом. Умен. Красив. Интеллигентен. Но почему-то при встречах со мной держался немного надменно. Мог ли он предположить, что именно мне придется закрыть его глаза?»

Поток жизни, ее незамутненное горем течение. Здесь, на стыке зрительного и звукового рядов фильма, рождаются обобщения. Камерность частного сюжета оборачивается гражданственностью темы, а простота изложения обретает звучание пафоса.

Сколько их было, безвестных врачей, фельдшеров, медсестер, отдавших свои жизни ради счастья людей?

Тогда, в 1943-м, доктор Соболева ушла в добровольный девятидневный карантин вместе со смертельно больным мальчиком по имени Увгун. И совершила чудо — спасла его. Спасла, ибо свято верила, что «не огнем преграждают путь этой страшной болезни — остановить ее могут только люди».

А она отдала свою судьбу людям. Всю — от начала и до конца.

«Любови Сергеевны уже несколько лет нет в живых, — слышим мы голос диктора в финале картины. — Но ее помнят не только в Москве.

Ее помнят в далекой Монголии, где теперь все так изменилось.

Здесь живет ее сын, ее внуки...

Сын, который унаследовал ее доброту, ее профессию — доктор Увгун Бургут Соболев».

И еще — несколько слов о столь необходимом и порой, увы, столь дефицитном чувстве художественного такта, которое отличает авторов картины «Девять дней и вся жизнь». Избежав соблазнов риторики или сантиментов, подкарауливавших их в закоулках выбранной темы, они создали фильм искренний и потому в высшей степени человечный. И как бы подтверждая меру этого такта, ведет свою трудную роль в картине актриса Нина Ургант, которая на протяжении почти всех двадцати минут экранного времени говорит за доктора Соболеву, говорит от ее имени, не подменяя ее собой и, что особенно важно, не подражая ей.

У каждого времени свои приметы. По ним ориентируемся мы в анналах истории, отличаем даты, годы и целые эпохи. Время удивляет. Такова логика его структуры, его развития — логика человеческого прогресса. Вчера, сегодня, завтра. Впрочем, завтра больше, чем сегодня. Слова: мы живем в удивительное время — банальны. Они не заряжены информацией.

Парадокс: большинство современников не умели удивляться своему времени. Не умели и не умеют. Необычное слишком быстро входит в привычку, окружая повседневность вполне реальной доступностью фантазии. Удивительное живет рядом, порой просто по соседству.

Авторы фильма «Поют самолеты» в его материале ищут удивительное, а в способах рассказа — эмоционально-возвышенное начало. Поставленная по сценарию Б. Добродеева режиссерами И. Калинин и М. Литвяковым картина рассказывает о выдающемся нашем

авиаконструкторе, о неистощимом фантазере и мечтателе, об одном из основателей и едва ли не самом крупном практике отечественного самолетостроения Сергее Владимировиче Ильюшине. Рассказывает неторопливо, поначалу даже слегка монотонно.

«Сколько лет прошло, а все тянет его сюда, в родные края. На Вологодчину...»

Эхо первой фразы дикторского текста неожиданно пробуждает в памяти иные, но очень близкие по интонации и смыслу слова, которыми начинается лента «Девять дней и вся жизнь...» Вот они:

«Наконец, она вернулась в Москву. Уже на склоне лет. Вернулась в город своего детства, своей юности...»

Похоже, не правда ли? Но я ведь уже говорил, что сценарист сознательно рассекречивает прием, повторяя его. Что он настолько доверяет материалу, настолько уверен, как говорят актеры, в его самоигральности, что порой позволяет себе даже некоторые стилистические небрежности в начале фильмов (пожалуй, это единственное, в чем можно его упрекнуть!), дабы скорей разогнаться, получить необходимое ускорение, оторваться от земли. Вернее — от заземленности. От привычных, набивших оскомину канонов биографического жанра с дотошным перечислением дат и событий жизни.

Исходное желание создателей картины «Поют самолеты» — не столько экранизировать факты, сколько прикоснуться к тайнам мироощущения, зажечь в глазах зрителя огонек удивления временем, родившим и воспитавшим столь незаурядную личность. И если в фильме о докторе Соболевой сюжетная интрига окольцована стрессовой ситуацией девятидневного смертельно опасного карантина, то в рассказе об авиаконструкторе Ильюшине пружина сюжета скрыта уже в самой динамике его биографии, в творческой уникальности его таланта, в масштабности его личности.

Многолетние непрекращающиеся гонки со временем; мысль, заряженная турбо-винтовыми скоростями его самолетов; азартная, без продыху и передышки, изнурительная и вдохновенная работа... Вот суть его жизни. И фильм, выстраивая экранную биографию Ильюшина,



«Поют самолеты»

мудро корректирует зрительское восприятие, словно приглашая зрителя самого, без подсказки «во всем дойти до существа, до самой сути». Приглашает не в соглядатаи, а в соучастники жизни.

«Поют самолеты»



Громкое имя (а имя Сергея Ильюшина бесспорно таково!) существует порой как бы отдельно от человека, его носящего. ореол исключительности слишком ярок, его свет мешает рассмотреть полутона, почувствовать теплоту глаз. Может быть, кое-кого Ильюшин в ленте «Поют самолеты» разочарует своей обычностью, своей будничной деловитостью. Человек крупный, деятельный, высокоталантливый, в фильме он будто сознательно старается чуть подтушевать краски своей роли в том огромном общем деле, которому служил на протяжении всей жизни. Он сдержанно говорит о себе. Вернее, не о себе — о своем труде, о своих самолетах. Говорит, не выпячивая собственного «я», не педалируя рассказ на успехах, которые сопутствовали ему на протяжении всей его славной творческой жизни.

Изобразительная, чисто кинематографическая сторона фильма интересных, опытных режиссеров И. Калинин и М. Литвякова богата событиями. Кадры кинохроники, которая вновь, как и в «Девяти днях...», радует щедрой изобретательностью и динамичностью монтажа, возвращают нас к годам революции, первых пятилеток, перебрасывают в предвоенную, уже зараженную бациллами фашизма Германию, ведут по полям Великой Отечественной, заставляют вновь пережить трудности послевоенного восстановления нашей страны, радость и мощь ее возрождения.

И всюду, на всех этапах строительства новой жизни, в горестях и радостях ее, мы видим Ильюшина-созидателя — удивительно деятельного, активного, неравнодушного. И та скромность, с какой говорит он о своей жизни, о профессии, об исторических событиях, в которых довелось ему быть участником, о людях, его окружавших, — скромность эта не только украшает его как личность, но возвышает, укрупняет в наших глазах. Она подчеркивает объективную значимость его фигуры. И это бесспорное достоинство фильма.

Рассказанная с экрана биография Сергея Владимировича Ильюшина лишена точного хронометража. Даты его жизни остаются за кадром. Это не частная хроника знаменитого человека. Скорее, хроника времен Сергея

Ильюшина, авиаконструктора и гражданина. Хроника его творчества. Ибо человек жив своим делом.

В шестнадцать лет он приезжает в столицу — Санкт-Петербург. Поступает работать на Коломяжский ипподром, который затем становится аэродромом. В начале первой мировой войны за две бутылки водки, купленные фельдфебелю, он был зачислен в список солдат, откомандированных в авиацию. Октябрь встретил уже авиатором. Скоро стал большевиком. Комиссаром, а потом начальником агитпоезда. Затем — Военно-воздушная академия имени Н. Е. Жуковского. Первые планеры. Первый самолет.

В 1933 году Сергей Владимирович Ильюшин возглавил только что созданное конструкторское бюро...

В пересказе первые страницы биографии авиаконструктора могут показаться слишком уж безоблачными и даже назидательными. Но авторы фильма чужды пересказа. В их кинематографическом преломлении подлинный, взятый из обычной жизни факт повествует вовсе не о будничном. Кадры кинохроники идут как бы нахлестом, перекрывая, подминая под себя неспешное течение дикторского текста и выделяя Время. Мы ощущаем его дыхание, осязаем его фактуру. Снова факт биографии перерастает в факт нашей общей жизни. А сама биография обретает иное, более звучное и емкое определение — становится судьбой.

Правда, судьба авиаконструктора знала не только радостные победы: были и огорчения, притом немалые, связанные с его техническими открытиями, которые вдруг — пусть на время — не принимались в расчет, не шли в «серию». А были ой как нужны стране, бившейся с фашистскими захватчиками...

Следя за рождением ильюшинских самолетов, испытывая их вместе с Арцеуловым и Коккинаки, провожая машины на вылеты — боевые и гражданские, — восхищаясь красотой их форм, выносливостью и растущими скоростями, слушая самого Ильюшина, его коллег, его учеников и последователей, его друзей летчиков, мы начинаем сами выстраивать историю его жизни, рисовать его порт-

рет на полотне времени, конструировать его характер.

От первого самолета Ильюшина — бомбардировщика дальнего действия ЦКБ-26 до гигантского аэробуса Ил-86, созданного уже после смерти Сергея Владимировича. И каждый новый самолет, выходящий из конструкторского бюро Ильюшина — ДБ-4, ИЛ-2, ИЛ-4, Ил-8, ИЛ-12, ИЛ-14, Ил-18, Ил-28, Ил-62, Ил-76 — все они волею авторов фильма становятся штрихами к портрету Генерального авиаконструктора, нашего современника Сергея Владимировича Ильюшина. Личное уступает место личности, выводит на просторы обобщений. И фраза Ильюшина, давшая, кстати, название этому фильму о нем, обретает истинный смысл: «Лучше всего о конструкторе поют в небе самолеты».

В свое время Б. Добродеев был одним из пионеров нового, оригинального способа построения документального фильма. Зная, что попытки опробовать этот путь предпринимались и раньше, я тем не менее намеренно подчеркиваю здесь его вклад. Подчеркиваю потому, что этот драматург оказался наиболее последовательным в поиске, помог нам понять истинные глубины возможностей такого метода. Хроника была и есть документ времени. Таково ее изначальное назначение. В своих фильмах сценарист сталкивает документы между собой. Наводит мосты и переправы между прошлым и настоящим. Заставляет время работать на образ. Хроника в документальном фильме используется как средство художественного обобщения.

Это убедительно подтвердили картины, речь о которых шла выше.

«...Теперь, под старость, я могу, пожалуй, сказать словами Софьи Ковалевской: «Формула жизни все-таки удалась...» — говорит доктор Соболева, героиня фильма «Девять дней и вся жизнь».

Возможно, эти же слова мог бы повторить и авиаконструктор Сергей Ильюшин. Да и многие другие, чьи судьбы, выпуклые и поразительно цельные, вошли в нашу жизнь, открытые искусством энтузиастов кинодокументалистики.

Владимир Ишимов

Из готовых блоков

«ОСОБО ОПАСНЫЕ»

Сценарий Э. Смирнова, С. Мамилова. Постановка С. Мамилова. Оператор Г. Карюк. Художник А. Токарев. Композитор В. Мартынов. Звукооператор В. Богдановский. Одесская киностудия, 1979.

«ВЫСТРЕЛ В СПИНУ»

Сценарий Н. Леонова. Постановка В. Чеботарева. Оператор Ю. Гантман. Художник Е. Серганов. Композитор А. Петров. Звукооператор В. Курганский. «Мосфильм», 1979.

Приток остросюжетных приключенческих и детективных картин на наш экран не ослабевает. Это отвечает потребности в интересном увлекательном зрелище, жажде острых эмоциональных ощущений. Напряженно развивающееся действие, поведение героев в критических ситуациях, их мужество, храбрость, находчивость пробуждают в зрителях активные чувства, вызывают сопереживание. В то же время лучшие произведения популярнейшего и любимого аудиторией жанра дают возможность в легко усваиваемой форме прикоснуться к прошлому страны, к актуальным проблемам современности. Словом, произведения такого рода — речь, конечно, идет об удачах — вовсе не заслуживают того высокомерного отношения, с каким нередко приходится встречаться в критике. Репертуар современного кинотеатра — понятие многоступенчатое и многосоставное, он должен отвечать на разные потребности зрительской аудитории. Забывать об этом было бы претенциозным чистоплутьством, дешевым снобизмом. Если, конечно, подчеркнуть еще раз, речь идет о картинах, сделанных на добротном профессиональном уровне и не грешащих против вкуса и жизненной правды.

Это тем более важно всегда помнить, что сейчас, как правило, драматург и режиссер вводят сюжет своего детектива в исторический или современно-проблемный контекст. Фильмов, сделанных вне этого контекста, появляется сравнительно немного. Казалось бы, этому можно только радоваться. Но радоваться при-

ходится далеко не всегда. Ведь чтобы такое соединение получилось органическим, прочным, авторам совершенно необходимы не только такт, вкус, даруемая талантом интуиция, чувство времени, но также эрудиция во многих сферах. Нельзя брать за дело, уповая только на профессионализм и на законы жанра. Да, мы помним, перед нами лента развлекательного свойства, но значит ли это, что к ней не надо предъявлять претензии высокого ряда: исторические, социальные, эстетические...

То, что приключенческий, детективный фильм вызывает повышенный спрос и его, как и комедию, смотрят все возрастные категории зрителей, делает этот вопрос особенно острым. Да, мы заинтересованы в том, чтобы фильмы наши были интересны, стремимся к тому, чтобы их смотрели много и долго, но радует нас, тем не менее, кассовый успех не всякого фильма, а только достойного, чтобы на него шли и шли зрители. А предлагать им в обертке эффектного сюжета облегченный, приблизительный или, того хуже, социально бесплодный жизненный материал — значит обманывать их доверие к жанру.

Помятуя о сказанном выше, присмотримся внимательнее к двум лентам — «Особо опасные» и «Выстрел в спину».

Почему выбор пал именно на эти фильмы? Вроде бы ничего, кроме жанровых признаков, их не сближает. «Особо опасные» сделаны на историко-революционном материале, время действия — первые годы нэпа. События в «Выстреле в спину» разворачиваются в наши дни. Первый фильм — работа начинающего режиссера, второй сделан профессионалом, на чьем счету есть и такая примечательная картина, как «Крах».

И все-таки есть в этих фильмах некая кардинальная общность, позволяющая их объединить в одном разговоре.



Детективный фильм может строиться «закрытым» или «открытым» способом. При «закрытом» ситуации полны неизвестности, тайны, интрига развивается крайне напряженно, и лишь в самом конце, в финале вносится ясность, дается отгадка. При «открытом» спосо-

бе расстановка сил понятна с самого начала, от зрителя не скрывают, кто есть кто, а суть и содержание ленты — это подробный, психологизированный показ сшибки противников: как они действуют, как разворачивается борьба умов и сил.

Фильм «Особо опасные» сооружен «открытым» способом. Фигуры персонажей сразу же, при первом появлении на экране, маркированы по своей принадлежности к тому или иному лагерю: Гонтарь, Стас, Климов, Клыч, Селезнев — «наши»; Красавец, Усатый, Куций, Беспалов, Кленгель — враги. Однако авторы не взяли в расчет, что такая открытая метода построения фильма требует повышенной нагрузки на характеры, особо тщательной индивидуальной инструментровки всех «партий». Персонажи «Особо опасных», увы, оказались фигурами сугубо функциональными, обозначенными теми или иными чертами лишь в назывном порядке, без попытки по-настоящему углубиться в их существо. Поэтому по прошествии буквально двух дней после просмотра героев вспоминаешь по принципу: Гонтарь — это тот, у кого добрая улыбка, Стас — увле-

кается цветочками, Климов влюблен в Таню, девушку, несправедливо уволенную из угрозыска, и т. д., и т. п.

Способ характеристики героев, избранный авторами, естественно, не располагает к соучастию, зрительскому единению с героями, интерес к экранному действию держится только на развитии фабулы фильма. Но и здесь, следя за ее движением, за поступками персонажей, то и дело ловишь себя на том, что многое кажется знакомым, вроде подобное где-то уже было... В «Трактире на Пятницкой»?.. В телесериале про «черную кошку»?.. В другом сериале — из истории советской милиции?.. Или где-то еще?.. Перипетиям борьбы «красных сыщиков» с особо опасными преступниками сопутствует, так сказать, конфликт внутренний — в коллективе угрозыска. Это противостояние начальника подотдела Клыча, олицетворяющего верные взгляды на задачи рабоче-крестьянской милиции, на принципы социалистического гуманизма, и Селезнева, командира группы, человека честного, но жестокого, примитивно прямолинейного. Селезнев, к примеру, груб и бестактен при допросе Виктории Клем-



«Особо опасные».
Климов — В. Жиганов

бовской, дочери убитых бандитами доктора и его жены; он нарушает процессуальный кодекс, угрожая раненому бандиту Тюхе; он же настоял на увольнении из угрозыска «за чуждое происхождение» хорошей девушки Тани, тем самым оттолкнув ее от тех, кого она привыкла считать своими, бросив в объятия дельцов и преступников... Клыч объявляет Селезневу выговор, он непримирим к его порочным методам и взглядам. Непримирим и по принципиальным соображениям, и исходя из интересов службы. Ведь по вине Селезнева замкнулась, ничего не рассказала на допросе Виктория Клембовская, не «раскололся» бы и Тюха, если бы не дальновидность Клыча...

Вряд ли можно сомневаться в том, что конфликт этот давно уже известен зрителям. Он ведь восходит еще к знаменитой повести Павла Нилина «Жестокость» и к ее киноверсии, созданной Владимиром Скуйбиным почти четверть века назад.

Перо и кинокамера первооткрывателей не скользили по поверхности жизни — пробивались к сути явления, живописали — глубоко, остро — человеческие характеры. Но затем, как это часто бывает, «золотой дукат» правды эпигоны разменяли на куда более мелкую, стертую монету правдоподобия. Авторы «Особо опасных» заняли место в их черед.

Все это можно сказать и о ситуации с бандитом Тюхой, заимствованной из той же «Жестокости».

Тюха — матерый бандит. Попад в капкан, он отстреливался от сотрудников угрозыска, в перестрелке был тяжело ранен. Но стоило проявить к нему немного чуткости, и вот он уже соглашается на добровольную помощь угрозыску. «...Слушай, пока я живой, — говорит Клычу Тюха. — На вокзале залетного встретил — Красавцем зовут. Знаменитый убивец. Для него лишнюю душу на совесть взять — все равно что ноги о половицу обтереть. Угрюмо работает. Главный с ним был, его тут никто знать не может, Степняк Федор Иванович... Скрытно живет, душегубец проклятый. Дело его конченное. А он от злобы людей почему зря губит. Слыхал я — на мельнице скрывается. Там ищи».

Почему же в мгновение ока «перековался» такой закоренелый негодяй? Оказывается, доброта начальника угрозыска всколыхнули в Тюхе не больше и не меньше как... классовое самосознание! «Мы с ним из одного места, — поясняет Тюха про Степняка. — Хоть помола разного. Я из простых мужиков, а он — сын помещичий. У Деникина в разведке служил. Где он появляется — смута всякая. Намутит воду и сбегает». Так наглядно дает себя знать в фильме «социальное расслоение» в преступном мире...

Есть у создателей картины грех и посерьезней, чем грех элементарности и вторичности. Речь идет о том, что в фильме невольно размывается социально-исторический смысл конкретного этапа победившей революции. Воспроизводя эпоху — первые годы нэпа — режиссер насыщает пространство экрана вещественными приметами времени — в меру своих о нем представлений. Из скромных комнат угрозыска действие переносится то в танцзал «Экстаз», изображенный с помощью трафаретных клише на тему «угар нэпа», то в частную пивную, то в кафе «Культурный отдых» господина Семина... Есть тут и заброшенная мельница — штаб-квартира банды, и какие-то загадочные развалины, укрывающие преступников, и булыжные мостовые, и извозчики пролетки, и шикающие нэпманы со своими роскошно одетыми дамами...

В сюжет, очевидно, «для создания историко-политического колорита», вводится сцена на заводе, где происходит следующий разговор одного из героев с рабочими:

«Первый рабочий. Ну, как дела там, в розыске?

Второй рабочий. О, при Климов. Нормально.

Первый рабочий. По заводу скучаешь, небось?

Климов. Конечно, скучаю.

Второй рабочий. Пока.

Климов. Пока, Егорыч. Ну, как вы тут?

Яшка. Как видишь. Главный пресс стоит. Детали никак не подойдут. Диверсии на дорогах, да и на заводе пошаливают.

Климов. Да, дела. Надо усилить охрану.

Яшка. Надо».

Эта чисто информационная сцена не только обескураживающе плохо написана. Она плоха еще и потому, что введена для того, чтобы продемонстрировать «связь угрозыска с трудовыми массами». Но как раз такая «демонстрация» выдает авторов: историческое, классовое своеобразие момента она ни в какой мере не передает. И когда после сцены в заводском цеху мы становимся свидетелями события, избранного авторами в качестве кульминации сюжета — диверсии, совершенной бандитами, — смысловая насыщенность этого события ни на йоту не обогащается в нашем сознании. Ничего не дает оно и для характеристики времени. Нэп — не эпоха гражданской войны или военного коммунизма. Тут нужны были особые характеристики и мотивировки (кстати, остается неясным: почему охраной завода, поисками диверсантов и следствием по этому делу в фильме занимается угрозыск, а не ГПУ?).

Фильм вообще изобилует «приблизительностями» и даже прямыми несообразностями. Вот сыщики, ведя наружное наблюдение за бандитами или оберегая Клембовскую, то и дело связываются с угрозыском по телефону из уличных телефонных будок. Но ни в Одессе, ни в других городах начала двадцатых годов такой телефонной связи еще не было. Даже не из другого времени, а совсем из иного кино попала в «Особо опасные» и спортивная машина, в которой Клыч с сотрудниками ведет лихую погоню не то по тоннелям, не то по катакомбам за убегающим Тюхой, в конце концов эффектно пригвоздив бандита к глухой стене столбами света из мощных фар-прожекторов...

А сцена на мельнице, в штаб-квартире банды, куда опергруппу направил расколовшийся Тюха? Клычу никаких усилий не потребовалось, чтобы «взять след»: к тому моменту, когда отряд угрозыска напал на мельницу, бандиты уже успели ретироваться. Однако услужливо оставили на столе фальшивые документы, пропуска на завод, да к тому же бросили без всякого конвоя измороженного ювелира Шварца, который, оказавшись в курсе всех бандитских

операций, сразу же подсказал сотрудникам угрозыска, куда им направляться дальше.

Есть в адрес создателей фильма и более частные замечания, как, скажем, заключение судебного медика, удостоверившего, что Гонтарь и Усатый были убиты из одного и того же оружия. Постановщикам фильма из жизни угрозыска следовало бы знать, что идентификацией огнестрельного оружия занимается не судебный медик, а эксперт по баллистике.

Конечно, это мелочь, но из таких мелочей складывается ткань фильма. И чем их больше, тем недоверчивее становится зритель, уразумевший, что перед ним работа, шитая белыми нитками, неряшливая, сделанная по готовым штампам и стереотипам.

Однако главный порок ленты не в этом (хотя и все то, что было отмечено выше, тоже очень существенно для оценки художественного уровня картины), а в том, что ее авторы не сумели воссоздать дух, атмосферу времени в целом. Прежде всего это относится к персонажам фильма. Лица сотрудников угрозыска, их манера держаться, носить одежду, стиль общения между собой, словом, все те, трудно поддающиеся словесному описанию черты поведения, которые определяют экранное самочувствие актеров, — все это не из двадцатых годов. Перед нами скорее современные ребята, которые куда естественнее чувствуют себя в нэпманских двойках и тройках, надетых в целях конспирации, чем в родных рабочих блузах и солдатских гимнастерках...

Все это не придирки. Ведь художественная неправда картины в немалой степени складывается из таких вот маленьких неправд. Если бы мы имели дело с киномифом, где действуют свои «правила игры», строящиеся на намеренной условности детективно-приключенческого зрелища, где все держится на герое, всегда выходящем победителем из любой, самой головокружительной ситуации, наш подход к фильму был бы иным.

Но «Особо опасные» претендуют на жанр историко-революционного детективного фильма. Претензия эта веско подкреплена специальным режиссерским приемом: игровые сцены ленты то и дело перемежаются вирированными

ми кадрами хроники. Намерение постановщика прочитывается, таким образом, достаточно ясно: хроникальные кадры должны были создать исторический фон и тем самым как бы бросить отблеск документальности, подлинности на картину в целом.

Однако в «Особо опасных» произошло как раз обратное. Хроника контрастно оттенила, подчеркнула маскарадность, «ненастоящность» игровой ткани фильма.

Лучшие советские фильмы, наша киноклассика помогли не одному поколению исторически верно воспринять прошлое страны, увидеть его в определяющих чертах и существенных деталях. К сожалению, экран знает и немало версификаторских опусов, создававших некий стереотип отнюдь не безобидного свойства. Ведь из таких стереотипов рождаются поверхностные, шаблонные, облегченно упрощенные представления о характере эпохи, о ее людях, о социально-исторической обстановке, в которой боролись и побеждали наши отцы и деды.

Криминальная фабула картины «Выстрел в спину» в который раз использует безотказный механизм фильма-расследования. В Москве, в своей квартире, выстрелом в спину убит — не удивляйтесь, в кино случается и такое! — известный писатель Павел Ветров. До этого из экспозиции фильма мы узнали про взаимоотношения Ветрова с двумя его бывшими друзьями — художником Евгением Шутиним и знаменитым в прошлом спортсменом Олегом Перовым, ныне превратившимся (и слава ушла, и денег мало платят!) в «бизнесмена», связанного с некой промышленной артелью, производящей «левую» продукцию. Но как ни глубоко пал Перов, он — голубая невинность по сравнению с членом Союза художников СССР Евгением Шутиним. Этот представитель нашей художественной элиты собирается продать квартиру, машину, обстановку — якобы для того, чтобы переселиться в деревню. Однако прозорливый Ветров догадывается, что на самом-то деле у Шутинина иные намерения. В самом деле, Евгений в последние годы промышлял иконами и картинами, а недавно взял у

тетки Ветрова, вдовы известного коллекционера, подлинник Шагала. Уж не задумал ли он — размышляет Ветров — вывезти во время предстоящей туристской поездки за рубеж это бесценное полотно, выгодно продать его и остаться на Западе? Поняв это, Ветров требует, чтобы Шутин вернул тете Вере картину. В залог же оставляет у себя папку с его выездным делом. «Не могу равнодушно смотреть, как ты превращаешься в уголовника», — сентенциозно, но без особого эмоционального накала заявляет Ветров. Что же отвечает ему на это член Союза художников? «Павел, надеюсь, ты не донесешь на меня?» — спрашивает Шутин... На этом их объяснение и прерывается. А часом позже, в биллиардной клуба Ветров столь же деловито атакует недавнюю спортивную знаменитость Олега Перова: «Завтра же увольняйся из этой воровской конторы, иначе я разнесу ваше гнездо». На что взбешенный Перов кричит: «Беги сегодня, сука. Завтра я тебя убью».

И вот Павел Ветров, крупный советский писатель, известный огромной читательской аудитории, убит. Событие исключительное, как говорится, в анналах ранее не отмечавшееся. Но для Н. Леонова и В. Чеботарева социальный эффект этого убийства, его чрезвычайный характер как бы не существуют. Полагая, видимо, что так оно и бывает между писателями и художниками в нашей стране, они рассматривают убийство только как эффектную завязку для очередного детектива, не более того. Никакого идейного анализа обозначившейся коллизии — такой уродливой и опасной, если взять ее всерьез, — в фильме нет. Это его авторов просто не интересует.

Так же, впрочем, как и их alter ego, инспектора угрозыска Гурова, который ведет расследование. Постепенно сужая круг подозреваемых, он, наконец, приходит к выводу, что под подозрением остаются двое: Перов и Шутин.

И снова, даже тут, авторов фильма нисколько не останавливает, так сказать, социальная экстраординарность ситуации, ее содержание. Они озабочены только одним: так умело расставить «вешки» сюжета, так заинтриговать зрителя, втягивая его в игру, конечным пунктом

«Выстрел в спину».
Гуров — Л. Прыгунов,
Шутин — М. Волков



которой является изобличение преступника, чтобы социальная бестактность их домысла не привлекла к себе внимания. Что ж, можно оценить изобретательность, с какой авторы ленты ведут линию Шутина. Шутин тонко и умно — совсем профессионально, как истый гангстер, — старается направить следствие по ложному пути: акцентирует внимание на том, что пистолет, из которого Ветров был убит и который потом исчез из ветровской квартиры, Перову подарил Ветров; словно бы ненароком подбрасывает своей возлюбленной Инне мысль, что убийца Ветрова известен бывшему актеру Никифорову, опустившемуся завсегдатаю злачных мест Москвы, — а Шутин знает, что Никифоров убийцей считает Перова; заставляет другую женщину, жену одного из «деятелей» пластмассовой шараги, подбросить мужу шесть тысяч рублей, украденных в квартире Ветрова после убийства.

А когда Гуров разгадывает все хитросплетения Шутина, Шутин пытается убрать и следователя Гурова. Их поединок — это и есть самая кульминирующая линия фильма.

Шутин (М. Волков) и Гуров (Л. Прыгунов) — противники, достойные друг друга да-

же по меркам средней руки голливудского детектива. Авторы фильма с увлечением рассказывают о том, как Гуров обыгрывает такого ловкого и опытного преступника, как Евгений Шутин. Правда, тем сильнее режут глаз осечки. Поначалу они кажутся то драматургическими слабостями, то издержками вкуса. И только потом ты соображаешь, что в этих-то «издержках» и состоит «стиль» картины Н. Леонова и В. Чеботарева.

Вот, скажем, образ писателя Павла Ветрова. В системе картины он появляется на короткое время, чтобы дать толчок детективной завязке. Но авторы нагружают Ветрова таким количеством достоинств, что даже мужественный облик исполнителя (И. Охлупин) не спасает роль от нестерпимой сусальности. Он и любящий племянник, и щедрый товарищ, и отзывчивый сосед, добрая душа, покровительствующая юным влюбленным. Зато Евгений Шутин никакой не художник, а типичный гангстер. Мало того, что он нелегально торгует иконами и собирается бежать за границу, он — доморощенный Казанова, к тому же патологически жаден, коварен, жесток. Вор «в законе» по сравнению с Шутиным — сама порядочность,

ибо аморальность этого небезызвестного (!) мастера кисти не знает предела. Он предает и убивает, не дрогнув. При этом он обаятелен и на вид явно интеллигентен. И дело отнюдь не в облике играющего эту роль актера из БДТ М. Волкова — дело в авторской установке.

В ней-то, на мой взгляд, и кроется самая главная неправда, на фундаменте которой возведена лента.

Что я имею в виду?

На совещании в угрозыске работник УБХСС говорит:

— У нас теперь клиент хитрый пошел, часто с самым верхним образованием. Это, извините, товарищ полковник, не ваш убийца — одна извилина, и та от топора...

В контексте фильма «простодушная» концепция товарища из УБХСС (на самом-то деле основанная на точном знании криминалистической социологии и статистики!) должна вызывать у зрителя, по мысли авторов, высокомерно-снисксодительную усмешку: ведь убийца, введенный в фильме, вопреки этой концепции не только «с самым верхним образованием», но более того, он — человек творческого труда, художник.

Я, упаси боже, не хочу сказать, что вузовский диплом и даже принадлежность к миру искусства есть некий полис, страхующий человека от пороков и преступлений. Дело не в дипломе и таланте, но когда в фильме художник, пусть и опустившийся морально, убивает писателя, да еще друга детства, когда недавний чемпион и гордость спорта оказывается темным дельцом, а актер — опустившимся кабацким подонком, когда к тому же журналист, художница и прочие лица умственного труда, рассказывающие следователю о Перове, Шутине и Ветрове (во введенных в ткань ленты черно-белых синхронных интервью), не вызывают у нас, мягко говоря, никаких симпатий, потому хотя бы, что почти все они говорят и о том, и о другом, и третьем так пообывательски мелко, как будто обсуждают ссору в очереди на такси, — тогда неизбежно встает вопрос: насколько сочиненный сюжет, со всеми его дополнительными онерами сты-

куется с подлинной социальной действительностью. Полагаю, что стыкуется он плохо. Хотели авторы этого или не хотели, но факт остается фактом: их фильм не вызывает доверия зрителей, не несет в себе жизненной правды. Он сделан не по жизни, а по заимствованным жанровым схемам.

Другая сторона неправды фильма — мотив убийства.

Тут следует заметить вот что. Когда смотришь «Выстрел в спину», поначалу «режут глаз» несообразности в его драматургии.

Зачем, скажем, понадобилось Шутину «перебегать» из одной туристской группы в другую и при этом врать насчет «горящей» в обкоме профсоюза путевки в круиз вокруг Европы? Напрашивается один-единственный ответ. Только для того, чтобы у Шутина был повод получить на руки свое выездное дело из некоего «Бюро иностранного туризма», а Ветров смог бы потом отобрать эту папку у Шутина. Зачем? Чтобы она после убийства тут же исчезла из ветровского дома, а потом тотчас оказалась бы возвращенной (конечно же, Шутинным) в сейф «Бюро...».

Нет логики и в попытках Шутина «убрать» инспектора Гурова. Финальную попытку, когда Шутин, направив «Жигули» с Гуровым в Москву-реку, сам выбрасывается в последний миг на мостовую, — еще можно как-то объяснить состоянием аффекта, злобой отчаяния. Но первая... Это поистине загадка! Хитрый, умный, осторожный Шутин — неужели он не понимал, что не в одиночку ведет следствие молодой инспектор, что собранные им данные в подробностях доложены руководству МУРа и что гибель Гурова под колесами автомобиля никак не помешает следствию, а, напротив, должна дать против Шутина дополнительные улики?!

Столь грубые драматургические накладки и натяжки поражали, пока я не понял: несообразности эти оттого, что все хитросплетения фабулы вокруг мотивов убийства (боязнь Шутина, что Ветров «продаст», «донесет») авторам не важны. Это так, орнаментальный узор около истинного драматургического стержня. Ведь стержень, глубинная причина преступле-

ния Шутина — не что иное, как зависть. Черная зависть к Ветрову, к его творческим успехам, к его популярности и славе. Все остальное — производно. Это явно проступает сквозь все перипетии сюжета, с достаточной ясностью следует из отношений Шутина с Ветровым, наконец, об этом совершенно определенно, прямо говорится в ряде эпизодов картины: в триалог-е Перова, Шутина и Никифорова за ресторанным столиком, в споре Шутина с Инной, в одной из бесед между сотрудниками МУРа...

Итак, новая версия Моцарта и Сальери?

Но только на каком убогом криминально-детективном уровне она на этот раз рассматривается! Нет, не совместимы «казус Моцарта и Сальери» и стереотипы голливудского детектива. Никак не совместимы.

Наверняка найдется кто-нибудь, кто напечалит мне о праве художника на вымысел и домысел. Однако вымысел вымыслу, а домысел домыслу — рознь. Художественный вымысел не есть произвол. Напротив, он строго подчиняется закону, поставленному над собою автором. А закон этот состоял в том, что авторы хотели не просто придумать криминальную историю вообще, а имели в виду предложить нам детектив социальный и современный, происходящий не где-то в Гонконге, а в Москве и в наши дни. Такое произведение, будь то в литературе, театре или кино, обязано всерьез соотноситься с реалиями социальной действительности.

Подведем итоги.

Что же сближает два рецензируемых фильма, позволяя заключить их в общие скобки?

Грим, густо наложенный на лик фильмов. Защитные цвета, в которые эти фильмы облачились.

«Особо опасные» хотят выглядеть историко-революционным детективом.

«Выстрел в спину» — детективом социально-проблемным.

На поверку же оба они — фильмы из рубрики «псевдо». Один — псевдоисторико-революционный. Второй — псевдосовременный.

В начале статьи говорилось о сверхзадаче современного детектива, о которой думает ки-

нематографист, работающий в этом жанре. Однако иные товарищи, полагая, что серьезно-му режиссеру негоже делать «просто» детектив, стараются во что бы то ни стало напрямую связать свои произведения с событиями истории или актуальными вопросами современности. Стараются — не обладая необходимой эрудицией, не умея перевести ту или иную проблему в художественные структуры, сплавить исторические и современные реалии с детективной фабулой. В результате на свет появляется нежизнеспособный гибрид.

Еще хуже другой вариант. Когда создатели детектива или триллера, имея твердые, но неточные или неверные представления о той или иной исторической эпохе, о тех или иных процессах и тенденциях современности, в соответствии с этими представлениями формируют проблему фильма, выстраивают сюжет и конфликт, создают характеры и поведенческую линию персонажей.

На это мы и хотели обратить внимание. Напомнить об ответственности художника перед искусством и перед зрителем, особенно когда он берется за «массовые» жанры.

О. Ковалов

Миф-80

Холодноватый лунный свет заливает сад. Двое парней в длинных белых рубахах, делающих их похожими на привидения, роют клад под старой грушей. Потом лопата упрется в подгнивающую доску, рука Даньки, старшего брата, непроизвольно сожмет топориче, а Лукьян, младший, решится спрыгнуть в яму только когда погаснут в глазах Даньки засветившиеся безумные огоньки. И вот уже длинные тени

Публикуя статью С. Тримбача «Корни и крылья» (см.: «ИК», 1980, № 6), редакция приглашала критиков и читателей принять участие в обсуждении фильма «Вавилон-XX». Статья О. Ковалова поступила в редакцию в ответ на это приглашение. Обсуждение будет завершено в «ИК», 1980, № 12.

братьев, несущих отрытый груз, прокрадутся меж грушевых стволов к своей хатке. Там с замиранием сердца сундук будет вскрыт, но вместо ожидаемых золотых россыпей под его крышкой обнаружится никчемная, с точки зрения братьев, коллекция оружия бежавшего от революции пана — для них оно оказывается годным только на то, чтобы, картинно заправив за пояс булаву да нацепив кривую саблю, похвастаться друг перед другом в сених.

Хоть клад и не принес братьям особой радости, они, по крайней мере, ничего не потеряли; незадачливым же кладонскателям из романа Василя Земляка «Лебединая стая», по мотивам которого поставлен фильм «Вавилон-XX», их находка едва не стоила головы: наутро хлопцев вяжут и конвоируют в райцентр как «политических» — «В бедняков рядятся, а оружие прячут». В районе, правда, перегиб исправляют и перепуганных парней отпускают в родной Вавилон (такое библейское название носит село, где происходит действие и в романе, и в фильме), а фамильную коллекцию пана Родзинского, растащенную было самозванным районным ополчением, отдают, как народную собственность, в открытый по этому случаю музей Вавилонской коммуны — действительность 20-х годов своенравно обошлась с легендарным мотивом древних поверий.

О том, как окончилась в романе история с найденным кладом, мы вспомнили не для того, чтобы уязвить кинематографистов за отступление от текста литературного произведения: злорадно-негодующее подсчитывание режиссерских уходов от авторской «буквы» — самый неплодотворный и ничего не объясняющий путь рассмотрения всякой экранизации, стремящейся стать самостоятельной эстетической системой.

При творческом подходе к экранизируемому произведению (а порой и при рабски-ученическом — когда режиссер ремесленно втискивает максимум сюжетных линий в жесткий лимит экранного времени) неизбежна система целенаправленных отступлений от структуры первоисточника.

Именно направление такого режиссерского поиска и интересует нас.

Даже беглое рассмотрение ситуации с кладом, решаемой фильмом и романом, позволяет сделать следующие наблюдения над принципами трактовки этой традиционной ситуации в фильме:

событие в фильме выведено из временных координат — в кадрах эпизода нет ни одного признака, указывающего на то, что действие происходит в 20-е годы;

как следствие этого, событие на экране лишено пронизывающего его в романе юмора, рождавшегося из столкновения «вечного» мотива с реалиями исторического мига;

в романе колесо истории вминает в грязь верования, слепо усвоенные парнями, — в фильме этого нет, как нет вытекающего отсюда мотива психологического конфликта, которым время, хотя и с опозданием, но оделило косное сознание героев.

Таким образом, из ситуации эпизода последовательно «вычитается» все, что говорит о конкретике времени, обстоятельств, характеров. В результате режиссерская трактовка эпизода оказывается прямо противоположной трактовке писательской: в романе современность бесцеремонно вламывалась в традиционную систему поверья и разрушала ее; в фильме поэтика поверья торжествует, она бережно реконструирована на экране. Ситуация в фильме сводится к ее первичному, изначальному смыслу — происходит ее эстетическая канонизация, опирающаяся на острую живописность кадров, тяготеющих к созданию изобразительного архетипа той таинственно-зеленоватой украинской ночи, в которую земля, по поверью, делится с человеком своими древними сокровищами.

Внешние черты подобной эстетической операции по видимости сходны с тем художественным явлением, на которое десять лет назад обратил внимание критик М. Блейман.

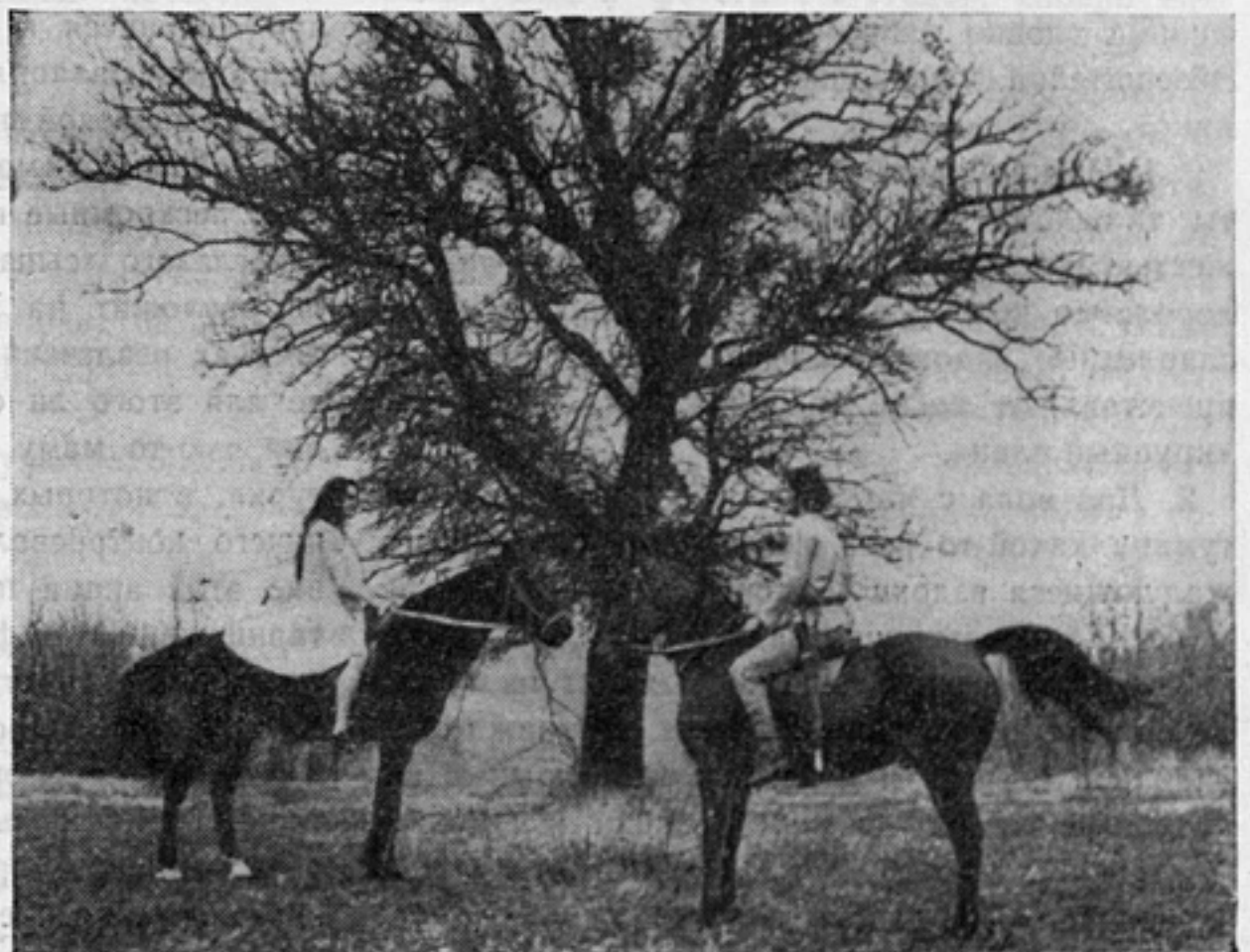
...В 1970 году журнал «Искусство кино» поместил статью М. Блеймана «Архаисты или новаторы?», в которой автор прозорливо возвестил о том, что в нашем киноискусстве к концу 60-х годов успела сложиться своеобразная «киношкола». Лидеры «школы» не заявили о ее рождении художественным манифе-

стом, как это было принято в 20-е годы, и критик попытался сам сформулировать эстетические принципы ее поэтики. По его мнению, основные черты поэтики «школы» «в лаконизме сюжета, в усечении психологических характеристик, в выделении этнографических, фольклорных, экзотических мотивов, в концентрации основного внимания на зрелищных компонентах кинематографа, в пренебрежении диалогом и вообще речевой выразительностью»¹.

Перечисленные М. Блейманом черты поэтики не исчерпывают характеристики фильмов, принадлежащих к этой школе — сюжет может быть лаконичен и в фильме иного рода (в производственной драме, например); в поэтическом кинематографе не обязательны углубленные психологические характеристики (хотя характеристика иных героев в фильмах «поэтической школы» именно углублена — в таких случаях актеру и режиссеру помогает пластический язык фильма); «этнографические» (тем более — «экзотические») мотивы не всегда самоцель для режиссера этой «школы», а на «зрелищных компонентах кинематографа»

концентрирует внимание почти любой хороший фильм»; что же касается «пренебрежения диалогом» и «речевой выразительностью», то нет более несправедливого упрека иным фильмам «поэтической школы» — новаторским и в сфере образного функционирования слова на экране (хотя поэтический фильм в принципе может обойтись и без слов) — вольный поток диалогов, песен, молитв, гаданий дыханием контрапункта вливался во многие украинские, грузинские, армянские фильмы этого ряда. Несмотря на это, критик не был далек от истины, утверждая, что указанные черты были ярко выражены, например, в фильмах «Мольба» Т. Абуладзе, «Вечер накануне Ивана Купалы» Ю. Ильенко, «Каменный крест» Л. Осыки и некоторых других, где тревожащие М. Блеймана тенденции были доведены до своего логического завершения. Для этих фильмов характерна повышенная активность изобразительного ряда, доходящая до живописной завершенности, «станковизации» каждого кадра, причем до такой степени, что даже обычное передвижение актеров разрушало композицию, а значит, и живописную систему кадра. В таких случаях тяготение кадра к статуарности вело к ликви-

¹ «Искусство кино», 1970, № 7, стр. 56.



«Вавилон-XX».
Мальва — Л. Полищук,
Яворский — А. Хостикоев

дации собственно кинематографа — «зритель приходит смотреть фильм, ему предлагают рассматривать фрески»².

Изобразительная поэтика «школы» находит опору в весьма специфической кинодраматургии: «...Поэтика «школы» игнорирует все многообразие литературных жанров и сводит их все к простейшим эпическим формам. Поэтика «школы» ориентирована только на сказание, притчу»³. Подобно тому, как кадр лидеров «школы», «очищаясь» от историзма, психологизма, юмора, бытовой конкретности, приходит к обнажению изобразительной структуры как своей первоосновы, «притча сводит всю пестроту, всю противоречивость, все многообразие жизнедеятельности к нравственному экстракту, к моральной абстракции»⁴.

Поначалу кажется, что «Вавилон-XX» легко входит в эту схему критических рассуждений, но внимательное вглядывание в фильм обнаружит резкие отличия от принципов «школы», нераздельно слитые с видимым следованием ее поэтике.

Самое начало фильма возвращает нас к принципам, почти не встречающимся в современном кинематографе — к принципам «монтажной» кинометафоры: три первых кадра фильма словно напоминают об экспериментах Эйзенштейна периода «интеллектуального кино».

1. Из клубящегося тумана проступают черты тяжело ступающих, почти пригнутых тяжестью вязанок с хворостом к раздрыганым дорожным колеям крестьянки и девочки — их сдавленные вздохи усилены фонограммой и представляют собой своеобразный звуковой «крупный план».

2. Два вола с натугой тянут из молочного тумана какой-то воз; они издают протяжные, жалующиеся вздохи — почти такие же, что и у людей в предыдущем кадре.

3. Фабриан, герой фильма, выходит из тумана налегке, но на лице его мука, он прижимает ладонь к сердцу, и из его груди вырываются подобные же натруженные вздохи изнеможе-

ния, выделенные звуковым «крупным планом», что и у надрывающихся людей, и у надрывающейся скотины.

Что за ношу взвалил на себя Фабриан? Фабриан — сельский философ, и он с упорством, напрягаясь мужичьими жилами, упираясь оскользающимися ногами в раскисшую дорожную глину, выволакивает из тумана на свет божий великую непосильную мысль, «разрешить» которую — такой же каждодневный, нескончаемый труд, как и труд крестьянина, как и труд всей природы.

Своей плотской силой эта метафора даже отвлекает на время от другого важного для фильма монтажного сопоставления. В том же кинозачине на землю Вавилона ступит лихой матрос Клим Синица, и не грязь дорог, а ковер из полыхающих осенних листьев расстелет земля под ноги Климу; не холодный туман будет вдыхать Клим, а бодрящий воздух ранней осени; не натруженная походка будет у него, а легкая, пританцовывающая — черная движущаяся точка будет вписана в ту цветовую гамму осенней рощицы, когда зелень листвы только начала перетекать в нежный багрянец.

О своем прибытии в Вавилон Клим возвестит следующим «революционным актом»: заметив прилепившиеся к низенькой кирпичной стене глиняные изваяния, ярко раскрашенные на манер дымковской игрушки — важного «царя», его лежащую «мать», волнообразно изогнутую нескромные выступы своей фигуры, и его пучеглазого «сына», глиняную колобашечку, — он разложит на земле, на красных осенних листьях извлеченные из сундучка гранаты (уж не для этого ли случая хранимые?) и, поминная чью-то маму, поочередно взорвет эти фигурки, в которых, по правде говоря, не было ничего контрреволюционного. Прямое прочтение этой акции поэтому скорее вызывает отталкивающий эффект: пузатенькие фигурки были веселы, поступок героя, их уничтожившего, сочувствия вроде бы не вызывает. Однако я слышал следующее мнение: золотящаяся не только на бескозырке, но и на сундучке матроса надпись «Аврора», как и крупно выведенное под изваянием, напоминающим кота-копилку, слово «царь», отсылает ассоциации да-

² «Искусство кино», 1970, № 7, стр. 65.

³ Там же, стр. 68.

⁴ Там же.

же не к пояснительным титрам немого кино, а к введенным прямо в изображение пояснительным надписям агитплаката; значит, авровский матрос, уничтожающий царя, это не что иное, как плакатный символ революции. В самом деле, облик Клима традиционно плакатен донельзя, да и «царь» — точь-в-точь «классовый враг» с пузом-кружочком из плакатистики Маяковского или Лебедева. Таким образом, как и в фильмах «школы», эти кадры имеют четкий изобразительный ориентир — только здесь это не фреска, а революционный плакат. Но вместе с видимой верностью изобразительным принципам «школы» они несут в себе важное смысловое отличие от «суммарных» черт образно-драматургической поэтики прежних фильмов «школы».

Фильмы «школы» — притчи; для моралистической установки их существенна резкая поляризация добра и зла, сил света и бездн тьмы, и борьба этих начал — нешуточная, идущая всерьез. Образы зла — заслуга «школы»: кровавая пошлость, вошедшая в языческий мир гуцул; плотоядно почесывающий мохнатый живот демон, властвующий над темными людскими предрассудками; вихрь ядовито расцвеченной, ревушей и улюлюкающей нечисти — это не просто запомнившиеся эпизоды, это темы, программно необходимые в структуре произведений «школы» — изобразительной, эстетической, философской. Зло здесь не такая уж «внеисторичная» сила, оно — вполне реальная угроза всему живому. Рядом с этими налитыми мрачной силой образами вполне безобидно выглядят веселые колобашечки, героически поверженные Климом Синицей.

Зло здесь — несерьезно, игрушечно; борьба со злом идет «понарошку»; революция здесь — фейерверочная, «смеховая», как сказал бы Бахтин.

Сам режиссер обосновывает это художественное решение, декларируя «потребность посмотреть на 20-е годы через призму, завесу предания. Это ведь как бы быть-небылица, поскольку из рассказываемого, из воссоздаваемой материи жизни ушел уже ее прямой социальный смысл. Помнится, что помнится. И это то, что осталось не в какой-то субъективной

памяти — в памяти народа! Народ же запоминает всегда по-своему. И революция оказывается здесь включенной во всеобщий круг бытия. В ее груди прослушиваются ритмы космические. Она воспринимается как естественнейшее — как восход солнца, как дуновение ветра, как улыбка любимой — явление»⁵.

И. Миколайчук говорит о романе В. Земляка, но сказанное вернее было бы перенести на образы фильма «Вавилон-XX». В мире фильма революция — продолжение природной стихии: жизнь естественно примет революцию в свое лоно, потому что законы и у жизни, и у революции — одни. Поэтому революция лишь легкой рябью возмутит поверхность народной жизни, влекущей свои глубокие воды в океан бытия. Даже титры фильма выражают эту важную для режиссера мысль: они идут на фоне групповой фотографии жителей Вавилона. Храня серьезность на лицах, односельчане выстроились перед диковинной треногой какого-нибудь заезжего фотографа, которого не скоро еще, должно быть, занесет судьба в эти края — и поэтому весь принарядившийся Вавилон высыпал на деревенскую площадь, чтобы оставить вечности свое правдивое изображение. Вид у фотографии такой, словно она только что извлечена из выдавшего виды бабушкиного сундучка: снимок нерезок, фотобумага пожухла, края фотографии обожжены — но исторический миг все же удержан объективом. Режиссер вписывает его в вечность: за кадром звучит поразительная фонограмма⁶, в которой нераздельно сплетены гомон и пение тысячных толп, завывание ветра, шум, шелест, вздохи и громовые раскаты. Все это создает образ космического гула; пробивающиеся сквозь него такты «Интернационала» составляют лишь гармонический аккорд в неумолчной симфонии катящейся жизни. Революция, вписанная в круговорот природной жизни, трактуется в фильме как один из устойчивых повторяющихся мотивов общей мифологической концепции бытия.

⁵ И. Миколайчук. Родословная фильма. — «Искусство кино», 1980, № 4, стр. 77.

⁶ Режиссером звуковых эффектов фильма был также И. Миколайчук.

Подобная концепция революции, скажем прямо, необычна для нашего кинематографа, всегда трактовавшего революцию как ломку не только общественных форм, но и форм народной психологии. Поэтому возникает вопрос: насколько она плодотворна и оправдана? На этот вопрос можно было бы дать резко отрицательный ответ, если бы Миколайчук не возвышал революцию, распространяя ее влияние на весь процесс бытия. Революция в фильме — явление классово-историческое, а вместе с тем как бы и возведенное на уровень мира. Для того, чтобы рассмотреть художественное воплощение такого замысла в фильме, кинем самый общий взгляд на принципы функционирования мифа в системе современного искусства.

Опыт использования мифологических мотивов в литературе и кинематографе XX века⁷ настолько необозрим, что в пределах этой статьи нет возможности рассмотреть его даже вкратце. Поскольку фильм Миколайчука родственен тому направлению в кинематографе, которое абсолютизирует изобразительную выразительность кадра, обратимся к опыту живописи XX века, ориентированной на мифологические мотивы. Широко известные живописные произведения, взятые попарно, позволяют обнаружить два принципа освоения мифа современной художественной культурой.

Вот два произведения, созданные примерно в одно время и, тем не менее, принципиально разные:

- 1) Кузьма Петров-Водкин, «Купание красного коня»;
- 2) Василий Кандинский, «Георгий Победоносец».

Полыхающий конь Петрова-Водкина — не только образное воплощение идеи красного

знамени баррикад; исток этого образа лежит далеко в прошлом, это — красная хоругвь. Эта ассоциация, как и сильная изобразительная ассоциация с каноническим иконописным Георгием Победоносцем, не противоречит простейшему бытовому прочтению сюжета полотна — сельская сценка, мальчики купают коней. Но даже обобщенные изобразительные формы иконы кажутся Кандинскому непомерно нагруженными бытовыми реалиями — он минует их в своем полотне, стремясь прорваться к сердцевине образа Георгия Победоносца как такового. Плавный изогнутый контур иконописи Кандинский распрямляет в тонкий луч, в линию-пику — однако его экспрессивное, почти беспредметное полотно, словно трубящее о победном порыве, все же дает представление о цветовой формуле древнерусской иконы.

Еще два произведения, питаемые одним мифологическим источником:

- 1) Кузьма Петров-Водкин, «Петроград, 1919 год»;
- 2) Пауль Клее, «Мать и дитя».

Для полотна Петрова-Водкина существенно не только изобразительное сближение его героини с образом мадонны, но и то, что мадонна здесь — петроградская работница; извечный идеал просвечивает здесь сквозь исторические реалии 1919 года. Клее тоже стремится воплотить тему материнства, но воплотить посредством «праязыка», прямо соответствующего вечности самой темы. Прерывающиеся контуры матери и ребенка прорезаны на неярком цветовом фоне глубокими грубоватыми линиями-бороздами, намекающими на некий неопределенно-древний изобразительный исток, предельно размыкающий исторически-временные координаты образа.

- 1) Борис Кустодиев, «Большевик»;
- 2) Оскар Кокошка, «Вероника».

Кустодиевский исполин, проносящий знамя над толпами, забившими улочки опущенного снегом города, родствен то ли былинному богатырю, то ли Прометею; однако в нем сохранена совокупность внешних черт, присущих русскому рабочему, вплоть до такой «сниженной» параллели: овевающему город, чуть

⁷ О «мифологическом» романе в зарубежной литературе XX века см., например, в книге Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» (М., «Наука», 1976). В советской литературе на протяжении многих лет не наблюдалось тенденции к использованию мифологических мотивов (исключая своеобразное творчество А. Платонова). Однако такие произведения последних лет, как «Белый пароход» Ч. Айтматова, «Сотников» В. Быкова, «Клавдия Вилор» Д. Гранина, «Прощание с Матерой» В. Распутина и другие обозначили поворот к мифологическим структурам и в нашей литературе.

не сметающему с крыш и карнизов уютные снежные валики красному полотнищу живописно соответствует вязаный шарф с бахромой, обмотанный вокруг шеи большевика — день-то морозный, можно и простудиться.

«Однажды ко мне пришла скромная, испуганная девочка, дочь портье, чтобы вымыть уже многие месяцы никем не тронутые окна...»⁸ — вспоминает Кокошка. Девочку звали Вероникой, но «готический» облик святой Вероники, что был рожден этой встречей на полотне художника, не сохранил «частных» черт этой скромной дочери портье.

Трудно удержаться еще от одного примера «пары» произведений, имеющих в основе сходный мифологический мотив:

- 1) Франц Марк, «Судьбы животных»;
- 2) Пабло Пикассо, «Герника».

Эти будоражащие произведения сходны и тематическими мотивами (Апокалипсис), и сюжетными (гибель животных), и изобразительными (разрушение видимых форм). Но если

Марк писал свое полотно до мировой бойни (и лишь в разгар ее, случайно наткнувшись на открытку-репродукцию собственной картины, он ужаснулся своему предвидению⁹), то «Герника» была создана после того, как художник и весь мир узнали о гибели городка, стертого с земли фашистской авиацией. В универсально-фаталистическую формулу Марка «укладывается» любой, хотя бы и природный, мировой катаклизм, в то время как у Пикассо сквозь оболочку «частной» истребительной акции XX века проступают черты искаженных античных масок — вместе с Герникой словно взорваны сами устои всечеловеческой цивилизации.

Итак, в современном искусстве существуют два основных способа функционирования мифологических структур:

- 1) миф словно прорастает сквозь полноту конкретно-исторических реалий;
- 2) исторические или бытовые реалии отсекаются от мифологического образа как

⁸ Цит. по кн.: «Искусство XX века», Будапешт, «Корвина», 1979, стр. 3 (репрод.).

⁹ См. в кн.: И. С. Куликова. Экспрессионизм в искусстве. М., «Наука», 1978, стр. 76.



«Вавилон-XX».
Кадр из фильма

черты «случайные», несущественные для воплощения мифологического мотива как такового, взятого в предельном приближении к своему архетипу.

Мы не можем здесь всесторонне проанализировать и сопоставить один и другой вариант художественного освоения мифологического наследия. Укажем лишь — в самой общей форме, — что все упомянутые нами произведения высокохудожественны. В контексте этой статьи нас интересует только один вопрос: к какому типу художественной трактовки мифа принадлежит фильм И. Миколайчука.

В сегодняшнем искусстве популярны дерзкие аранжировки классических мотивов — формула «играем Стриндберга» хорошо известна. Фильм «Вавилон-XX» можно было бы назвать «Ставим Земляка» — полыхающее чистыми локальными красками экранное зрелище с таким же демонстративным пренебрежением относится к негромкой, обстоятельно-лукавой интонации романа, с каким нынешний мюзикл, обряжающий в свою броскую униформу всю классику от Библии до Фолкнера, «печется» о «верности классическому наследию». Фильм Миколайчука может показаться образцом вольной экранизации, но заметим, что изменения коснулись сюжетной структуры романа лишь в той степени, в какой они диктуются жесткими требованиями кинометража, в который худо-бедно втискиваются основные сюжетные линии произведения; в подобных экранизациях героям разрешено произносить только реплики своих литературных прототипов, а в экстренных случаях, когда нужно сформулировать философскую идею фильма, в их уста вкладываются строки, вырванные из авторских лирических отступлений. Аннотация на фильм «Вавилон-XX» могла бы выглядеть так: «Действие фильма происходит в одном из украинских сел в первые годы после революции. Деревенская красавица Мальва полюбила поэта-коммунара Володю Яворского; эта любовь естественно привела ее в трудовую коммуну, организованную бывшим матросом Климом Синицей. Местные куркули убивают поэта, а во время поднятого

имн в селе кулацкого мятежа подкулачник Данько Соколюк стреляет в Мальву, мстя ей за измену. Однако чудаковатый сельский философ Фабиян заслоняет Мальву, ценой своей жизни спасая и ее, и ее будущего ребенка, который останется у Мальвы как живое напоминание о ее короткой, но яркой любви».

Этот краткий конспект событийного стержня романа¹⁰ вполне мог быть развернут в добротный-повествовательный сценарий телевизионного сериала типа «Тени исчезают в полдень», так как сюжет этот не содержит фантастически-условных элементов, традиционно присущих произведениям, связанным с мифологическими структурами.

Однако этот принцип драматургического построения не случаен для фильма: цель режиссера — сквозь гомон «частного», дробного, стихийного уловить несмолкающий гул вечности; и здесь он, на первый взгляд, следует вышеупомянутой нами «схеме № 1» трактовки мифологических мотивов. Однако чувственно-пластическим решением фильма режиссер уничтожает именно ту трепетную неповторимость исторического мига, которая, собственно, и может заключать в себе многомерность вечности — и здесь, на деле, он приближается к «схеме № 2», «подгоняя под миф» абсолютно каждый элемент киноструктуры. Скажем, качели в романе — простая доска над обрывом: «Тут пили, дурили, летали над Вавилоном, а если кто и расшибался, то смерть на качелях не почитали за смерть в ее обычном понимании»¹¹. В фильме качели — не доска, а раскачивающаяся лодка, дно которой устлано сухой листвой. Образ этот удивительно соответствует тому направлению трактовки материала, которое избрал режиссер: лодка — символ вечности (ладья Харона!); недвижимая лодка — символ остановленного времени (оттого, должно быть, перевернутая днищем вверх лодка так часто лежит на песке пустынно-мертвенных, «лунных»

¹⁰ Правда, Данько в романе не стреляет ни в Мальву, ни в Фабияна.

¹¹ В. Земляк. Лебединая стая. М., «Советский писатель», 1975, стр. 10.

пейзажей Дали; в последних кадрах фильма Деланнуа «Вечное возвращение» наплыв растворяет стены скромной рыбацкой хижины, превращая ее в гулкий Храм Вечности, но перевернутая лодка, на которой величественно возлежат тела возлюбленных, остается неизменной, обретая метафорическое бытие); у Миколайчука лодка пребывает в движении, но оно — маятникообразное, ибо лодка — на привязи, ей положено совершать лишь заранее предусмотренный «цикл» движений; она — символ циклически повторяющегося времени. В соответствии со стилистикой фильма на качелях не совершается ничего непотребного; «срамной танец», с хохотком объявленный Данькой, выведен за кадр, а в кадре празднично одетые парни и девушки будут церемонно и целомудренно танцевать какой-то народный танец. Помимо рассмотрения пролога фильма, эпизодов кладоискательства, сцены на качелях, мы можем обратиться и к другим моментам фильма — принцип очищения образа от исторически конкретного, трактуемого как «наносное», будет последовательно распространен на все его структуры.

Но насколько этот принцип трактовки материала продуктивен для выявления мифологической основы событий? Имеет ли «схема № 2» отношение собственно к мифологической системе?

Основная черта мифа — постоянная циркуляция его неизменных структур на разных витках исторического времени; этой особенности мифа соответствует «схема № 1», улавливающая динамику функционирования мифа в изменяющемся мире. В «схеме № 2» миф выключен из кровообращения жизни; мифологический мотив выступает как статичный знак — художника привлекает здесь не изменимость, а неизменность: форма существования рассматривается здесь как формула существования и поэтому тяготеет не к мифу, а к притче.

«Аннотирование» фильма Миколайчука выявило некий притчевый стержень в его сюжетосложении; однако авторы не останавливаются на том, чтобы подчинить структуры фильма кинопритче о смерти поэта и бессмертии

любви — абсолютно каждый локальный драматургический узел фильма несет в себе легко прочитывающиеся черты притчи, по преимуществу библейско-евангельской:

даже внешне Фабиану приданы черты скорбного Христа, носящего в сердце «боль других»;

имеющая в селе не слишком «строгую» репутацию Мальва, которая проносит через фильм полусознанное духовное влечение к Фабиану, — соответственно, парафраз Магдалины;

триединство ведущих перед зажженными свечами беседу о бытии философа Фабиана, коммунара Клима Синицы и нового уполномоченного (!)¹² — парафраз на тему Троицы; роковой помост, куда бунтующие кулаки втаскивают героев фильма, — конечно, Голгофа;

в линии братьев Соколюков, один из которых приходит в лагерь тех, против кого обращает оружие второй, узнается мотив Каина и Авеля;

попытка Клима Синицы сплотить вавилонян вокруг идеи строительства новой жизни есть, конечно, грандиозная попытка «инженеров» Вавилонской башни

и т. д.

Эта особенность фильма как будто бы прямо ориентирует на принципы притчи, столь распространенной сейчас в литературе и кино. Но сам режиссер декларирует свою приверженность мифологической концепции мировосприятия: «И я уже не плачу на могиле друга, но, когда ребенок, потянув за травинку, вдруг спрашивает, не он ли, ушедший, посылает нам оттуда, из небытия, весточку, вдруг понимаю, что смерть не трагична, она естественна, как все на свете, она включена в единый ритм, она составная его часть»¹³. Сказанное может шокировать, но оно целиком находится в рамках мифологического мироощущения: миф безличностен, он — данность, он — вне субъективных оценок. Мысль Миколайчука спорна, но не

¹² Очевидно, для того, чтобы «укомплектовать» Троицу, и введен на короткое время в фильм этот невыразительный персонаж, перетянутый ремнями.

¹³ И. Миколайчук. Родословная фильма. — «ИК», 1980, № 4, стр. 80.

столько спорность мешает нам ее принять, сколько художественное воплощение режиссерских раздумий. Чтобы показать естественность смерти, нужно показать естественность жизни, частью которой, по утверждению режиссера, и является смерть, а изображенная экраном жизнь крайне неестественна: она словно обкрадена — то, что составляет живую плоть ее вечно обновляющегося лица, уведено с экрана; богатство ее проявлений сведено к контрастным противостояниям абстракций, естественно тяготеющим к поэтике притчи.

М. Блейман доказал, что кинопритчи «школы» носят морализирующий характер, изначально присущий любой притче. В фильме «Вавилон-XX» отчетливо видна попытка преодолеть опыт программно морализирующих фильмов «школы» программным «мифологизированием», не включающим в себя моральную оценку.

Но попытка эта осуществлена художественными средствами все той же «школы», которые неминуемо привели фильм к притче, точнее, к сумме притч. Комплекс притчевых мотивов призван составить здесь мифологическое целое, но как даже из тучи мух не сделаешь одного слона, из суммы притч не сделаешь один миф.

Противоречие между программной ориентацией на миф и невольным следованием поэтике притчи приводит к смысловой неопределенности важных для режиссерской концепции моментов фильма.

Смерть в фильме Миколайчука — юная девушка с косой, чья легкая фигурка появляется на зеленом кладбищенском холме в сцене похорон старой крестьянки. Этот образ как нельзя лучше соответствует сформулированной режиссером концепции смерти как обновления жизни. Следующие кадры, в которых толпа сельчан, затапывающая случайно подпаленную возле разрытой могилы сухую траву, постепенно уподобляется буйному хороводу, как будто бы продолжают ту же мысль — они призваны создать кошунственно-высокий образ веселых похорон, близкий таким кинообразам, как смерть довженковского деда,

словно тихо задремавшего у изножия пирамиды спелых плодов, как прижизненные поминки по старому Левану («Не горюй!» Г. Данелия), как смерть одного из шенгелаевских «чудаков», что скончался, сжимая в руке застольный рог, наполненный вином. Эти образы рождены стихией космического юмора, что, играючи, дерзко сшибает лбами контрастные жизненные начала — и то ли корчи хохота, то ли дрожь рыданий исторгает из груди потрясенного человека. При всей «космичности» этот юмор построен по законам юмора вообще, фиксирующего частный казус с тем, чтобы через него выразить всеобщую закономерность. Юмор — и воздушный шар, и гиря одновременно: он и «поднимает» нас к небесам всеобщего, и не дает нам воспарить к чистой абстракции, тянет к земле, истоптанной ногами «частных» путников. Поэтому изначальный адресат юмора — и человечество, и каждый гражданин человечества: приемы юмора всеохватывающи, универсальны для любого индивида. Поскольку естественная особенность юмора выражать через частное всеобщее находится в родстве с известной нам «схемой № 1» функционирования мифа в современном искусстве, не удивительно, что творчество таких великих мифотворцев современности, как, скажем, Пикассо и Маркес, пропитано юмористической стихией: юмор — кратчайший путь к выявлению мифологического истока. Потому, быть может, истинно мифологического больше в «карнавализованном» образе районного ополчения, вооруженного пищалями (роман Земляка), чем в сохраняющих форму предания сценах фильма Миколайчука, где эти пищаляки из земли вырывают. Потому качели в фильме прочитываются как символ вечности не в той долгой сцене, где их облепили гроздь поющих принаряженных парней и девушек, а в том коротком кадре, где с таинственным поскрипыванием раскачивающаяся лодка, подвешенная меж стволов, вместе с козлом, что мудрым седобородым Паном пристроился на ее дне, естественно вписывается в грустноватый пейзаж с голой зимней рощицей, за которую медленно проваливается тающий шар натруженного солнца.

В фильме Миколайчука ощутимо следование принципам именно такого юмора, но юмор словно введен в фильм только потому, что ему положено быть в фильме с народно-мифологической основой. Это даже не юмор, а нечто «исполняющее обязанности» юмора, «и. о. юмора», — таковы сцены с недо-тепой Явтушком и его женой, пышной При-сей, не очень скрывающей свою любвеобиль-ность к соседским парням от горделивого за-мухрышки-мужа, которому нет-нет да и при-дет в голову проверить, все ли из разномаст-ных ребятишек, наполняющих их дом и двор, похожи на него, Явтушка. Несмотря на соло-новатый подтекст, сцены эти удивительно хо-лодны для фильма, пытающегося воскресить язычески-природное мироощущение, и не муд-рено: юмор фильма лишен своей питательной почвы — того частного, оттолкнувшись от которого юмор только и может подняться к обобщению. Без этого частного в фильме остается лишь абстракция, знак юмора, уби-вающий юмор как таковой. К тому же знак оказывается включенным в эстетическую систе-

му, выстроенную из таких же понятийных зна-ков, тем самым окончательно утрачивая даже формальную свою принадлежность к юмори-стическому ряду и становясь неким «просто» знаком. Так, сцена танца на кладбище, лишен-ная юмористической поэтики, неминуемо ока-зывается странной, и восприятие, чтобы хоть как-то классифицировать это действие, склон-но к рассмотрению его как одного из древних обрядов — чем черт не шутит, может быть, где-нибудь и существует издавна сохра-нившийся обычай вытаптывать вокруг свежей могилы подоженную траву. Не частное под-нимается здесь до всеобщего, а, напротив, аб-стракция, взятая как данность, невольно низ-водится к частному, к этнографии. А как ис-толковать мелодраматические речи, которыми Клим Синица пытается отвести Мальву от коммуны: оказывается, ради «идеалов Сен-Си-мона и Фурье» этот «самый стойкий комму-нар», замешанный «на красной глине» (так характеризует себя сам герой), дал едва ли не обет безбрачия. То ли здесь уничижитель-ная ирония к герою, то ли сверхидеализация



«Вавилон-XX».
Фабиан — И. Миколайчук

его¹⁴ — не ясно. Как не ясно и то, почему Фабриан в фильме говорит ужасающе банальности с тем же значительным видом и пафосом, с каким Клим развивает свои идеи о воздержании.

Таким образом, смысловая неопределенность приводит к такому прочтению ряда эпизодов фильма, которое неадекватно авторскому замыслу.

Вообще адекватность авторской мысли и ее воплощения наблюдается здесь лишь в отдельных блистательных кадрах; таковы «смерть» с косой, козел на качелях или тот кадр, где по букетнику, вставленному в старческие руки умершей крестьянки, ползают крупные золотые пчелы. Это происходит, должно быть, в силу локальности самих кадров, выведенных за пределы рассудочных драматургических построений, мысль должна выявляться здесь через конкретно чувственный характер объектов, ибо кадр концентрирует ее, он завершен в себе, он — целое.

Образы героев фильма задумывались как символические обобщения таких качеств, как брожение духа, мудрость, низость и другие. Однако образы эти развернуты во времени, оставаясь неизменными внутренне; условная драматургия допускает статичность образов — но здесь они втянуты в орбиту драматургической структуры, носящей повествовательно-бытовой характер (что видно хотя бы из нашей «аннотации»); вот почему поддержанная актерским типажом и изобразительными приемами возвышенная статуарность образов начинает нередко восприниматься как эстетический дефект, как психологическая одномерность героев. Каждый из них обрисован одной доминирующей краской — в повествовательной же киносистеме однокрасочные герои неминуемо воспринимаются не как символы, а

как маски, причем маски привычные, апробированные, стершиеся: Клим Синица в фильме — дюжинный «социальный герой»; тип Мальвы явно не крестьянский, это тип «городской вамп»; Володя Яворский, «красный поэт» и сыровар — бесцветный кинолюбownik; Явтушок — муж-рогоносец из анекдота; Данько — звероватый кинозлодей со сдвинутыми бровями; Бубела — классовый враг с обрезом, хорошо знакомый по многим фильмам 30-х годов. Кадр сам по себе, сколь бы ни был он абстрактен, должен иметь хоть какое-то чувственно-конкретное наполнение, и если не получилось задуманное обобщение, то на экран неминуемо придет общее место, киноштамп. Толпа сельчан в фильме — толпа «вообще», небрежная массовка в этнографических костюмах. Куркули — тучные, в косматых папах, закрывающих лоб, они из киноагитки. Возвышенная любовь Мальвы и «красного поэта» в соответствии со стилистикой фильма лишена чувственной детализации, и сцены их любви — скачки на лошадях, объятия в густой траве — воспринимаются не как выражение порыва сильных чувств, а как обычная кинокрасивость в духе эстетики развевающихся шалей «позднего Лотяну».

В уже появившихся печатных отзывах на «Вавилон-XX» отмечается «своеобразие» решения историко-революционной темы в фильме, но отмечается как-то неуверенно, ибо эта тема занимает ничтожно малое место в фильме и решается демонстративно походя; думается, здесь авторы сознательно используют уже сложившиеся киноштампы изображения «классовой борьбы в деревне» — все эти собирающиеся у старой мельницы заговорщики, как и невыносимо «правильные» положительные герои, нужны в фильме только для того, чтобы превратить образы классовой борьбы в беглый знак, благодаря своей узнаваемости легко вводимый в сознание зрителя с тем, чтобы тот затем растворил этот знак в общей картине воссоздаваемого в фильме круговорота бытия, что идеально соответствовало бы режиссерской трактовке революции как краткого исторического мига, растворяемого вечностью. Однако

¹⁴ А может, здесь попросту сказываются издержки добросовестности экранизаторов: те же слова не кажутся в романе глуповато-высокопарными (тем более что здесь вполне бытово объясняется значение загадочной «красной глины»), ибо разговор Клима с Мальвой предваряется ремаркой: «Их беседа, если записать дословно, должно быть, выглядела бы так». Диалог этот в романе — ироническое допущение, в фильме — данность. Вообще буквализм по отношению к авторскому тексту часто в фильме парадоксален: так, мысли о бренности, которыми делится с нами экранный Фабриан, в книге приходят в голову... его козлу.

эта задача не удастся, на наш взгляд, по двум обстоятельствам.

Во-первых, намеренное использование в фильме киноштампов не выбивается из ряда невольных штампов, о которых шла речь выше. Во-вторых — и это причина более существенная, — дело в том, что сама идея Миколайчука «посмотреть на 20-е годы через призму, завесу предания»¹⁵ представляется сомнительной — не такая уж седая древность те годы, чтобы можно было лишь заниматься эстетическими играми, обращаясь к тому драматическому времени, — слишком многое в нашей нынешней жизни определяется свершенным тогда. В недавнем романе «Старик» Ю. Трифонов отрицал саму идею прошлого; по мнению писателя, прошлого нет: прошлое — это настоящее, так как в прошлом — корни настоящего, в настоящем — развязка прошлого; в текущем миге все это рядом, все слитно, все слито в некое цельное ядро, в котором одно от другого не отделить, не расцепить. Истинно мифологическая структура заставляет циркулировать по своим орбитам и наше настоящее, ибо и оно — часть цельного бытия. Словно предупреждая упреки в «знаково»-облегченном изображении социальной жизни, Миколайчук весьма уклончиво мотивирует условность образов времени как реконструкцию образов народной памяти: «Помнится, что помнится»¹⁶. Но почему на историю страны нужно смотреть через завесу предания? Много ли увидишь через завесу?

Воздвигая ее между прошлым и настоящим, Миколайчук выключает настоящее из мифологического времени и тем самым «ликвидирует» миф как таковой.

Искусство, как и природа, не терпит «химически чистых» соединений, и в «чистом» виде оба отмеченных нами способа функционирования мифа в современном искусстве встречаются редко; однако отметим, что тенденция к использованию «схемы № 1» характерна для реалистического искусства¹⁷; а «схемы

№ 2» — для искусства, примыкающего к модернизму. Для этого последнего варианта характерно то, что вера художника в разумность мифологической концепции мира уже подточена; значит, попытка реконструкции мифа есть попытка насильственной реконструкции мифологических форм. Художника здесь привлекает не изменимость, а неизменность всевременных форм существования, превращаемых в формулы существования настолько общие, суммарные, что за ними перестает ощущаться неповторимое своеобразие и трепетная красота именно этого мига реальности.

Миколайчук создал очень спорный и очень талантливый фильм. Будем надеяться, что в следующих своих работах он пойдет от «Вавилона» к более реалистичным и содержательным способам рассмотрения и воссоздания истории и современности.

¹⁵ «Искусство кино», 1980, № 4, стр. 77.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Разумеется, не в его школярском понимании



В. Кичин

«...И грянул гром»

Есть рассказ с таким названием у Рея Бредбери: «...И грянул гром»...

Некто получил возможность совершить увеселительную экскурсию в прошлое. В ближнее, как известно, ездить небезопасно: можно ненароком застрелить своего прапрапрадеда и тем лишить себя возможности родиться. Поэтому герой рассказа поехал в очень отдаленное прошлое. Гуляя по кембрийскому (или силурийскому, не помню) лесу и восторгаясь девственностью природы, он раздавил бабочку. Потом вернулся домой, в наши дни. И обнаружил, что у власти совсем другой президент. Так отозвалась в истории раздавленная миллионы лет назад бабочка. Сдвинул песчинку, та — другую. Пошла лавина. И грянул гром.

Фантасты часто обращаются к этой модели. Поражает идея всеобщей взаимосвязанности, детерминированности, значимости каждой малости для будущего.

Гром при этом, разумеется, может быть всяким. Предвестием грозы. Предвестием победы...

Какая же бездна случайностей в рамках человеческой жизни! Самых разных, коварных, счастливых. А вместе они — что же, судьба?



Л. Гурченко

Звездная история

Четверть века назад в коридоре «Мосфильма» И. А. Пырьев встретил девушку, которую недавно забраковали на пробах. Привел ее в примерную, сказал: «Пробуйте еще». Так появилась «Карнавальная ночь» и с ней актриса Людмила Гурченко.

А если бы Пырьев пошел в тот миг по другому коридору?

Это сейчас словно распутываешь пряжу уже состоявшейся судьбы — откуда что пошло, что в чем отозвалось. Но вернешься к прошлому, и боже ты мой, как много зависит от Госпожи Удачи!

Вышла на экран «Карнавальная ночь». Пришел громкий успех. Другой режиссер решил ковать железо, пока оно горячо. И бережно перенес все, чем сумела блеснуть актриса в своей первой большой роли, в другой фильм, который назывался «Девушка с гитарой». Казалось бы, ничего страшного не произошло, все так делают. Мало ли западных «звезд», выработав свой «имедж», не отступают от него ни на шаг! Но в данном случае повторе-

ния не простили, успех сразу поблек, о кино-девушках «с гитарами и без оных» критики писали теперь в фельетонном духе.

После «Карнавальной ночи» все решили, что у нас появилась своя Лолита Торрес. Лолита была тогда очень популярна, только что прошел по экранам ее фильм «Возраст любви». Гурченко действительно многим на нее походила — и низким голосом, и пластичностью. К тому же переимчивая от природы, она инстинктивно ей подражала в «Карнавальной ночи» — так, слегка, чуть-чуть. Но этого было достаточно, чтобы ее теперь видели только в этом качестве. Так что когда третий режиссер задумал поставить мелодраму о любви советского моряка и испанской девушки, было совершенно ясно, кто должен играть испанку. Наша Лолита Торрес.

Теперь, уверенно ведомая режиссером, Гурченко подражала Лолите уже не чуть-чуть, а со всей энергией и страстью молодости. Подражал ей и весь фильм. Бедная испанская девушка становилась известной певицей, и на ее концерте происходила финальная встреча с Романом. Он сидел на галерке и кричал через весь партер ее имя, посылал записку в цветах. Но Франческа точно знала, что ее Роман погиб. Она пела притихшему залу о своей трагической любви. А потом, с опозданием получив записку и отхлестав ею по щекам коварного импресарно, появлялась на пирсе, чтобы увидеть тающий вдали силуэт советского теплохода.

Оживший бюст великого Данте комментировал происходящее и выражал идею произведения.

Все это было немилосердно надуманно, выспренне, подражательно.

Искренней в фильме была одна только Гурченко. Но и она — искренне заблуждалась.

Эта была ее молодость, не забудем. Пора кумиров. Гурченко пела и танцевала, сколько себя помнит. Она впитывала в себя всю музыку, которая попадалась ей на пути, а музыки было много — музыкальной была семья, музыкальным был кинематограф. И кумиров тоже было много: Любовь Орлова, Марика Рокк, Дженет Макдональд, Милица Корь-

юс, Лолита Торрес... Мелодии, тексты, пластику — все это Гурченко хватала на лету. Ей достаточно было посидеть возле кинотеатра, где шла «Девушка моей мечты», послушать звуки, доносившиеся из зала, и готово — на следующий день стриженная девчушка в широченных шароварах лихо отбивала чечетку и с магнитофонной точностью воспроизводила звуки незнакомого языка. Она была актрисой от рождения — ей стоило только вообразить себя белокурой Марикой Рокк в газовом платье, и все остальное приходило само собой.

Мелодии мюзик-холлов переливались с киноэкранов в ее кровь. Она росла на них. Как, впрочем, и все то поколение, бегавшее в детстве на трофейные фильмы. Роскошь костюмов, антуража, оркестровки, изысканная мелодраматичность ситуаций в этих картинах контрастировали с суровой реальностью первых послевоенных лет, кино представляло воистину «миром грез» — нужны были годы, чтобы научиться смотреть на этот мир и эти грезы критично. Годы, и смелость, и мудрость, и желание. Иные так и не научились.

Мудрено ли, что восемнадцатилетняя дебютантка, которой выпало счастье сыграть главную роль в музыкальном фильме «Карнавальная ночь», наполовину комедии, наполовину ревью, «танцевать в черном платье с белой муфточкой», вдохновлялась и чечеткой Марики Рокк, и глубокими контральтовыми нотами Лолиты Торрес! Грезы осуществлялись, становились реальностью. Она была счастлива.

Это счастье и воспламеняло фильм — те его эпизоды, где была занята Гурченко. Она была слишком одаренной, чтобы просто подражать. Она была одновременно и Лолитой, и Марикой, и Леночкой Крыловой из клубной самодетельности. И Людмилой Гурченко, редкостно музыкальной, пластичной, «заводной». Ей выпал звездный час показать всем, на что она способна. Ну что за актриса без честолюбия! Ей с детства все говорили, что она — актриса. Она сама это знала. «Дочурка, глаза распрастри ширей, весело влибайсь и дуй свое!» — советовал отец.

Через много лет в газете «Правда» Гурчен-

ко напишет: «Любая актерская судьба индивидуальна. Но начинается она у всех одинаково. Каждый мечтает своим появлением на экране перевернуть мир».

«Но мир не переворачивается», — добавит она без всякой горечи, потому что давно уже знает, что есть в искусстве цели важнее.

Для восемнадцатилетней же Гурченко мир все-таки перевернулся. Пришла оглушительная слава. Обрушилась на нее лавиной статей и интервью, писем влюбленных зрителей, всеобщим интересом, и сладким, и докучливым одновременно.

«Звезда» — не только обозначение популярности. «Звезда» — особая каста актеров, создавших некий миф и его оберегающих. Далеко не всегда этот миф идет во вред истинному творчеству. Подчас он хитроумно вплетается в самую плодотворную и богатую серьезными работами жизнь в искусстве и сообщает ей оттенок легендарности: о таких актерах вспоминаешь потом ностальгически. Ведь и наша Любовь Орлова потому и была «звездой» — может быть, единственной во всем нашем кино, — что, позволив себе удивительное разнообразие экранных работ, все же бережно блюла свой «имедж», свою блистательную легенду. Она играла и письмонощицу Стрелку, и домработницу Анюту, но даже в рваном платье ее Золушки из «Светлого пути» мы все равно видели боковым зрением роскошные перья из диадемы цирковой примадонны Марион Диксон. Такой жанр, такой «имедж», такая закваска не только актрисы, певицы и танцовщицы, но — «звезды». Требовать от нее вживания в образ реальной советской письмонощицы — значит уничтожить сам жанр, в котором сделаны все комедии Александрова.

В «Карнавальной ночи» Гурченко начинала как «звезда». Гурченко была явно «звездой» — это доказывалось хотя бы ее несомненным сходством с Лолитой Торрес.

Сходство казалось достоинством.

У нас-то такого доселе не было! «Девушки моей мечты» брались в качестве трофея, «Возраст любви» импортировался из-за границы. А тут своя, отечественная Лолита, это ж сколько можно с ней наснимать фильмов!

И пошло дело. И довольно быстро пришло к «Роману и Франческе». И выяснилось, что звезда должна сиять собственным светом. Отраженным сияют планеты, а для кинонебосклона таких светил не предусмотрено.

Интересно, что «Роман и Франческа» — фильм, означавший для Гурченко форменное крушение всех ее (и наших) надежд, — помнится ей как нечто очень дорогое: в нем она сыграла свою первую драматическую роль. Забыла, что волей драматурга ей надо было произносить тексты наподобие: «Джузеппе, мой милый, скрыть я не в силе...», что диалог: «Ты всегда ввязываешься в какую-нибудь историю». — «Значит, я «историческая личность», — вполне определял интеллектуальный уровень фильма. Но помнит, что душа разрывалась на части горем ее Франчески, что картонный мир фильма был ею пережит всерьез.

Это, впрочем, совершенно укладывалось в систему координат, привычную киноэкранам той поры. Ведь с детства она воспринимала кино как мир грез. Над этими грезами можно было плакать. Искусство в ее эмоциональном мире еще мало соприкасалось с жизнью — в том смысле, что не тщилося, да и не должно было ее отражать. Оно ее дополняло, а также ее составляло — примерно так, как свет звезд дополняет тишину ночи и составляет ее очарование. Близорукостью и ханжеством было бы утверждать, что такое искусство — от лукавого. Оно отвечает потребности души переключиться от забот к радости.

Гурченко могла бы сделать, наверное, шикарную карьеру на поприще «звезды». Сияла бы в нашем кино диадемой, все дело которой в том, чтобы сиять, совершенно независимо от житейских хворей. Украшать. Напоминать даже в труднейшую из минут, что жив, жив мир веселый и беззаботно счастливый, красивый легкой, каждому внятной красотой. И тем, в общем, помогать нам в жизни. (В блокадном Ленинграде работала оперетта. Именно оперетта! Наверное, здесь дело не только в том, какой театр успели эвакуировать, а какой — нет.)

Гурченко могла бы сделать такую карьеру. У нее были к тому все данные. Помешал случай. Вернее, его отсутствие.



«Карнавальная ночь».
Лена Крылова

Ей не встретился режиссер. Как Григорий Александров встретился Орловой. Как Иван Пырьев — Ладыниной. Молодая актриса была счастливым материалом, который нуждался в обработке умной, умелой и талантливой. Ей нужен был мастер. Который понимал бы, что еще не перебрадили в ее актерском существе все эти Марики и Лолиты, что учеба у них еще не отделилась от подражания им, что еще не родился у новой, хотя и обласканной славой «звезды» ее образ, ее самобытный «имедж».

А раз так, то и повторять сделанное было нельзя. Нельзя было ставить с ней «Девушку с гитарой». Нельзя — «Романа и Франческу». Надо было упорно искать собственную индивидуальность актрисы.

Потом, позже, у Гурченко достанет таланта и мудрости самой, без посторонней помощи, вырвать-таки у судьбы этот свой звездный «имедж». Свой, ни на что другое не похожий. Но запоздалый. Она блистает и поныне в любимом ею жанре варьете, мюзик-холла, бурлеска, она не знает себе равных в этом смысле на наших кино- и телеэкранах. Это настоя-

щее искусство, и мы еще о нем поговорим.

Но оно не принесло уже Гурченко той легендарной славы, какую заслуживает «звезда» ее класса. Наверное, в комплекс «звезды» необходимо входит еще и неожиданность, своего рода катастрофичность ее появления. Она ставит вас перед фактом — решительно, разом и окончательно. Вообразите Сильву, с которой мы знакомимся исподволь, понемногу узнаем ее душевные свойства, чтобы открыть однажды всю их истинную красоту. Это будет совсем «из другой оперы». Нет, Сильва должна явиться, как удар молнии — в ярко-красном платье на ярко-синем фоне, на самой верхней точке сцены, там, куда сходятся лучи всех прожекторов и взгляды всех присутствующих, от кордебалета до галерки, — и, явившись, с шикарной такой отяжечкой обрушить на замерший в предощущении восторга зал свою бессмертную выходную арию.

Это условие Гурченко, впрочем, как раз выполняла. Явилась неожиданно. Но еще не знала точно, зачем. Когда поняла — было уже поздно. Неожиданности не повторяются дважды.

Сколько интересно начинавших актрис, исчерпав свой первый небогатый творческий запас, на том и кончились! Талант, который принято считать материей хрупкой, проверяется именно прочностью.

Годы, прошедшие после «Романа и Франчески», были для Гурченко трудными. Она сыграла драматическую роль в фильме В. Венгера «Балтийское небо», сыграла в фильме «Гулящая», экранизации повести Панаса Мирного, но, чтобы сломать уже сложившееся о ней представление, нужна была удача принципиальная, громкая, способная утвердить ее как актрису драматическую.

Нового качества в то время от Гурченко, однако, никто не ждал. Было очевидно, что именно музыка, пение, танец вели в ее даровании главные партии, а такой расклад был уже не ко времени. Музыкальный фильм в нашем кино тогда вял на корню, «Карнавальная ночь» рецидивов не знала. Это были годы «тихого» кинематографа, который открывал для себя скромную правду каждого дня. Декоративность во всех видах казалась возвратом к не лучшим традициям, и чаще всего действительно таковой и была. Условные формы кинозрелища получили на время решительную отставку. Актрисы старались не «играть» на экране — старались «жить» на нем. Вся эстетическая закваска, на которой росла Гурченко, была тут совершенно лишней. Наверное, сама Любовь Орлова, явись она в эти годы впервые со своей Анютой, потерпела бы фиаско.

Эстетическая ситуация шестидесятых — еще одна и, наверное, самая важная причина, по которой Гурченко не могла состояться как «звезда» — в «звездах» не было потребности.

«Где стены — там и дом...»

Прошло уже десять лет после «Карнавальной ночи». Большой срок в человеческой жизни, огромный — в жизни актрисы. Каждый год был

полон несыгранных ролей. Каждый год уносил надежды когда-нибудь их сыграть. Судьба, начавшаяся так ярко и беззаботно, грозила стать драматичной.

Чтобы понять, насколько серьезна эта драма, надо вспомнить, что если есть актрисы, для которых их профессия — это не более чем профессия, которой отдаешь рабочее время, то Гурченко принадлежит к трудному племени людей, которые без творчества не могут шагу ступить. Рассказывая, она показывает. Идет — танцует в одном ей слышимом ритме. Живет — играет непрерывно, лицедействует, перевоплощается, обрушивает на собеседника поток мимолетных образов — созданий истинного искусства. Так художники прошлого оставляли на бумажных салфетках монмартрских кафе свои зарисовки — им нужно было писать непрерывно, не для тренажа, не для самовыражения — это был наиболее естественный способ осваивать мир, общаться с ним, функционировать в нем — жить. Теперь художники уже не с такой щедростью разбрасывают крупы своего таланта...

Зарисовки, даже на салфетках, все-таки остаются.

Актерский набросок к роли, даже гениальный, промелькнув в дружеской беседе, тут же исчезает для вечности. И словесные описания бессильны. Остается ощущение бурной талантливости собеседника.

Не играть Гурченко не может вообще. Все однажды увиденное отложилось в ней, хранится в каких-то ячейках памяти; оживить это воспоминание, сделать его видимым для окружающих ей очень легко, природа наделила ее подвижным и гибким актерским аппаратом. «Актерская природа вибрирующая», — напишет она позже, имея в виду эту постоянную готовность своих струн отозваться, зазвучать, воспроизвести некогда услышанную мелодию жизни, а одновременно и прокомментировать ее, и преобразить, и авторизовать.

Это качество не универсально даже в актерском мире. К сожалению, многие обходятся без него. Для них не так трагичен творческий простой. Для актрис, подобных Гурченко, — это катастрофа.

«Рабочий поселок».
Плещеев — О. Борисов,
— Мария — Л. Гурченко



Мы почувствуем ее глубину, если вообразим, что утратили вдруг дар речи. И накопления души не находят больше выхода.

Гурченко упорно искала выход.

«Я приходила домой и, мучительно переполненная впечатлениями, писала песни. Сил было так много! Так хотелось играть!» Это — уже из ее воспоминаний. «Временное мое бездействие в кино угрожающе затянулось...»

Потом пришла роль в «Рабочем поселке» В. Венгерова. Она сыграла здесь трудную послевоенную судьбу. Такие были ей хорошо знакомы: война, прошедшая на ее глазах, не только уносила человеческие жизни, она ломала и те, что продолжались после Победы, оставалась в них ноющей раной. Ее Марии повезло: муж вернулся с фронта. Слепой, искалеченный. Но вернулся. На пепелище, на развалины. Вернулся. Значит, будет жизнь. «Ничего, ничего, ничего, — уговаривает себя Мария. — Вот и стены есть, а где четыре стены — там и дом, а где дом — там и жизнь. Покрашу бинты синькой, голубые занавесочки сошью. Все при-

ложится постепенно. Пойдет жизнь, куда ж она денется, господи...»

Пойдет жизнь! Великая ее сила, заставляющая затягиваться самые страшные раны, вселяет веру: все будет хорошо. Но фильм создавался через два десятилетия после Победы. Страна уже знала, как трудно рубцевались раны. Как открывались снова и снова. «Рабочий поселок» рассказывал как раз об этом.

Муж Марии, для которого мир померк, мучается бессмысленностью такой жизни. Пьет беспробудно. Пропивает последнее. И Мария доходит до последней точки — уезжает, бросив и мужа, и сына. От надежды к отчаянию — этот путь надо было обозначить как бы пунктиром, потому что фильм спрессовывал в себе целое десятилетие. Каждое новое состояние его героев выражало какой-то новый период в судьбе страны. От этого и возникало ощущение масштабности: в жизни маленького рабочего поселка, неукротимо возрождавшегося из пепла, отзывалась жизнь народа. И судьба, и характеры были предельно типичны.

Эта тяга фильма к обобщению, идущая от замысла, выделяла «Рабочий поселок» из установившегося уже к тому времени потока «бытовых» лент, хотя картина и несла в себе все стилизовые признаки этого потока.

В таких фильмах только и могло тогда пригодиться дарование Гурченко. Оно уже вполне сформировалось, и характерное для него сочетание очень крупных, смелых мазков с той тонкостью и глубиной прорисовки, какая доступна только актерам, перевоплощающимся сполна, каждой клеточкой своего существа, — все это уже было в ее экранной Марии. Она интуитивно знала, как Мария должна стоять, как держать руки, как ходить, ничто в ее поведении не возникало просто так, попутно и случайно, все по-своему выражало оттенки судьбы, и характера, и времени. Текст не просто «воплощала» — но делала своим настолько, что и сегодня, читая монтажный лист фильма, слышишь интонацию, лишь этой актрисе присущую.

После «Рабочего поселка» не нужно было обладать особой зоркостью, чтобы разглядеть в творческих кладовых Гурченко золотые запасы. Вот так примерно, как увидел Глеб Панфилов возможности Инны Чуриковой, превосходно игравшей в то время краснощеких царевен в фильмах-сказках и «подружек героини» в фильмах-спектаклях.

Увидеть все это было трудно до «Рабочего поселка», хотя уже в 1962 году Эраст Гарин писал о Гурченко: «Она подлинная актриса перевоплощения. Острая, яркая характерность и глубокий, сдержанный драматизм — все ей доступно. Хочется увидеть Гурченко в новых фильмах, открывающих — я в этом уверен — неизвестные еще нам новые возможности талантливой актрисы».

Не повезло. Не встретился прозорливец, готовый к тому же встать у камеры и сказать магическое: «Мотор!» Обладая творческими идеями, в осуществлении которых и раскрылась бы актриса.

Право, страшно становится, как подумаешь о коварстве Госпожи Удачи.

А может, все же не так уж она коварна? Может, как раз, наоборот, по-своему мудра и

путь избирает подчас не прямой, а плодотворный?

Поищем тогда причины более объективные. Это интереснее и куда больше объяснит нам тот творческий феномен, какой являет собой сегодня Людмила Гурченко.

Вернемся снова к середине шестидесятых, когда по экранам полноводно протекал «поток жизни». Все было предельно узнаваемо, документально — улица, толпа. Экранный мир почти равно реальному. Полутона.

Могло ли естественно вписаться в этот пейзаж дарование Гурченко? Как «звезда» — уже было сказано — она опоздала. Как драматическая актриса... Но персонажи, ею сыгранные, никак не растворялись в реальной уличной толпе. Слишком в них все выразительно — походка, манера одеваться и носить платье, постановка шеи, спина, прямая и как бы застывшая или кокетливо подвижная, понгрывающая лопатками. И сразу видишь: женщину много била жизнь, но еще есть надежды. Видишь судьбу. С одного прохода по экрану. Простой этот проход актрисы мог приковать наше внимание, хотя, казалось бы, она еще ровно ничего не сыграла.

Это сгусток образности. И он чрезмерен для фильмов «потока жизни». Гурченко пришла теперь уже слишком рано со своим броским, эксцентричным и беспощадно правдивым, каким-то тулуз-лотрековским реализмом. С напористостью драматической игры — игры, которая не боится обнаружить себя, не скромничает, не пытается притвориться жизнью. И потому оказывается концентратом жизни. И поражает таким богатством оттенков рисунка и смысла, таким сочувственным знанием самых потаенных и тонких движений души человека...

Теперь мы хорошо понимаем, что «поток жизни», столь привлекательный в те годы для кинематографа, и течение Времени — категории разной крупности. Разные средства нужны были, чтобы их передать.

«Рабочий поселок» В. Венгерова уже на уровне драматургии стремился к тому, чтобы выразить время и его ход, спрессовавший в одном десятилетии столько принципиальнейших для судьбы народа событий. В этом смысле он встал



«Старые стены».
Смирнова

в один ряд с такими фильмами, как «Мне 20 лет» М. Хуциева, «Крылья» Л. Шепитько. Их было немного, этих фильмов, но именно они определяют сегодня в нашей памяти кинематографическое лицо шестидесятых.

Бытоподобие, стремящееся воспроизвести жизнь «один к одному» — в такой вот именно крупности, — быстро исчерпало себя как формальное увлечение. Осталось в истории и опыте кино то содержательное, что оно несло с собой. В фильмах М. Хуциева, Л. Шепитько, В. Венгерова намечался уже синтез «бытовой» манеры, «кинонаблюдения» с активным вмешательством художнической мысли, ищущей все новые средства для своего непосредственного выражения. В дальнейшем правда быта, освоенная кинематографом, своеобразно преломится в опыте «поэтического» кино, «ретроспективных» фильмов, притч и «неопритч» (термин

А. Адамовича), «романсов» и «кинопоэм». Она будет в них, как корпус корабля, — основой. Сверх нее идут уже надстройки, сработанные из того же, впрочем, материала.

Вот когда и где по-настоящему понадобится Гурченко. Она, освоившая этот сложный сплав быта и обобщения еще в шестидесятые годы. Она, без опыта которой (или подобного же) было бы невозможно появление в кино исполнителей совершенно нового типа — таких, как Любшин, Калягин, как Коренева, умеющая быть на экране и достоверной, и эксцентрически выразительной разом.

Не случайно упоминанием — несколько даже неожиданным — о Кореневой заканчивается

статья, недавно написанная Гурченко для «Правды». Здесь есть «родство крови».

В 70-х годах состоится второе рождение актрисы Людмилы Гурченко. Она будет играть роль за ролью, как бы наверстывая упущенное время.

А оно не было упущено. Оно просто еще не пришло, когда Гурченко играла невыразительные роли в забытых ныне фильмах «Укротители велосипедов», «Белый взрыв», «Один из нас», «Дорога на Рюбецаль». Пробовалась в Театре сатиры. Искала себя на сцене «Современника». «Ничего, ничего, ничего, — уговаривала себя словами Марин. — Вот и стены есть, а где стены — там и дом, а где дом — там и жизнь. Все приложится постепенно. Пойдет жизнь, куда ж она денется, господи...»

И остро сознавала, что жизнь все-таки идет пока мимо.

Психологически это тяжело. Сегодня рассуждать проще: пришло время, не пришло... Компенсацией ушедшим годам простоя — сознание того, что никакая малость не пропадет даром, если речь идет о формировании художника. Но и это — сегодняшнее сознание.

А тогда для актрисы — полная неизвестность. И черт его знает, придет ли оно вообще, это время. Большинство творческих профессий обладают правом выбора, активного поиска, самостоятельных решений. Актер такой возможности не имеет. Чтобы выразить себя, ему нужна как минимум роль. Нужен фильм. И режиссер. И вполне лотерейное счастье, в ожидании которого робко жметесь актер у стенки, как дурнушка на танцах — пригласят, не пригласят? Созвучна ли роль потенциям души — это уже вопрос второй.

Что с этим делать, никто не знает.

Поэтому, говоря о той, «первой» Гурченко, нам остается только напомнить диапазон, который ей удалось уже тогда в себе обнаружить и вполне убедительно продемонстрировать.

От аскетической манеры «Рабочего поселка» — в острую, броскую характерность «Женитьбы Бальзаминова», фильма, целиком настоящего на выдумке, сочной актерской импровизации.

В экранизации сказки Е. Шварца «Тень» она

была дивой, томной, неотразимой, властной, коварной, прирожденной интриганкой. В фильме «Корона Российской империи» — шансонеткой французского кабаре. Впервые в ее «звездных» ролях, доселе сыгранных совершенно всерьез, появились пародийные нотки, приемы стилизации, гротеска, вкус иронии. Теперь они будут сопровождать ее на всем пути в музыкальном кино- и теленскусстве.

А вслед за тем она играла Клавдию в «Детях Ванюшина» — вполне освоив аналитическую манеру раннего МХАТа, бережно воссоздаваемую актерами этого фильма.

Все сыгранное ею в те годы немногословно похваливали в прессе. Но это были похвалы, какими гуманно пытаются подбодрить актрис уже на излете их карьеры. Рецензенты были правы: роли сыграны хорошо, в них просматривалось кое-что чрезвычайно интересное. Только это «кое-что» чаще принималось за отсветы уже просверкавшей грозы.

А это было — предвестие.

Начать сначала...

И вот время — пришло.

Трудно сейчас уже сказать с достоверностью, что именно подвигнуло режиссера В. Трегубовича пригласить Гурченко на роль директора ткацкой фабрики Анны Георгиевны Смирновой в своем фильме «Старые стены». Роль эта и сегодня кажется абсолютно «негурченковской», даже если иметь в виду ее новую экранную судьбу, которая со «Старых стен» и началась. Ведь в арсенале актрисы характерность на одном из первых мест. В роли Анны Георгиевны она способна была только помешать. И мешала. Мы ни на минуту не забывали о том, что видим Гурченко в новом, совершенно необычном для нее качестве. Чувствовали актерскую работу, магию лицедейства там, где действительно нужна была «сама жизнь». Гурченко «показала» нам Анну Георгиевну и ее судьбу, которую прекрасно понимала, чуть со стороны. Еще не срослась с ней кожей. Еще приглядывалась душой. Изобретательно «придумала» ей любимые жесты, чуть грубоватую, тяжеловатую манеру ходить и говорить — все

«Обратная связь».
Вязникова — Л. Гурченко,
Нурков — М. Ульянов



это было тонко где-то подмечено и теперь при-
годилось. Это первая и, по-моему, единственная
у Гурченко роль, для которой слово «органи-
чность» было бы комплиментом самым неподхо-
дящим.

При всем том образ получился удивительно
ярким. Он врезался в память именно благодаря
всем этим снайперским «придумкам», характер-
ным интонациям голоса — потому что, верная
своей актерской природе, Гурченко была выра-
зительна каждый миг своего пребывания на
экране. Она принесла с собой в фильм полуза-
бытый уже вкус актерской игры — если про-
тивопоставить это понятие актерскому су-
ществованию в кадре — пусть правди-
вому, достоверному, реалистичному. Игра та-
кая отличается прежде всего очень точной ото-
бранностью каждой детали, продуманностью
каждой краски, значимостью (не значитель-
ностью, а содержательностью) каждого оттенка.

Яркость колеров, выпуклость чувств, конт-
растность состояний — вот стихия Гурченко.
Все это она взяла с собой в «Старые стены».
Пригасила, настраиваясь на общий тон филь-
ма, краски. Но все равно выглядела чуть более

броско, чем допускал документированный фон
картины, отснятой не просто в реальных ин-
терьерах, но в интерьерах «деловых», «произ-
водственных», эстетически нейтральных.

Сценарий А. Гребнева рассказал о женщине,
в общем, одинокой, уже махнувшей, кажется,
рукой на свое личное счастье и погружившейся в
«дело». Анна Георгиевна выражала как бы обо-
ротную сторону современной «эмансипации» —
протivoестественность для женщины такого
«мужского» существования. Актриса Гурченко,
женщина до кончиков пальцев, умеющая и пле-
нять, и завораживать, быть на экране и беспо-
мощной, и утонченно вульгарной, и нежной, и
совершенно по-женски коварной, надев деловой
костюм Анны Георгиевны, чувствовала себя
слегка не в своей тарелке. Усмиряла, укроща-
ла женственность, загоняла ее «в рамки».

Но оттого и возникало ощущение неестест-
венности подобной «аскезы» для самой Анны
Георгиевны, искусственно и преждевременно
отсекающей от себя, во имя дела, важную по-
ловину жизни. Натура героини была богаче и
шире той судьбы, которую она себе уготовила.

Вероятно, это наложение индивидуальности

актрисы на роль, совсем для нее контрастную, тоже имелось в виду режиссером, когда он предпочел именно Гурченко. Но, по-видимому, он уже не смог предвидеть, что рядом с ней избранная им стилистика покажется графическим фоном для фигуры, сочно выписанной маслом. В фильме произошел непредусмотренный спор стилей и манер. Из него, на мой взгляд, победительницей вышла Гурченко. На этот раз ее традиционный уже противник — время — стал ее союзником. Во всем нашем искусстве теперь чувствовалась потребность более активного художественного воздействия. Кинематограф все чаще вспоминал о выразительных традициях Довженко, о том, что актерская палитра неизмеримо богаче простого владения модными «полутонами».

«Старые стены» помнятся как монофильм. Нужно заглянуть в монтажный лист, чтобы восстановить в памяти имена (и тогда — лица) подчас очень хороших актеров, игравших рядом с Гурченко. Анну же Георгиевну помнишь до мелочей — во всем комплексе ее привычек, интонаций, перепадов настроений, во всей ощутимой сложности ее судьбы.

Роль стала поворотной для Гурченко. Она не без удивления и удовольствия вспоминала потом, как героиня постепенно овладевала ее воображением, как входила в нее, меняя весь уклад жизни, даже круг интересов.

У другой актрисы это может показаться кокетливым желанием быть на уровне зрительских ожиданий. Ведь те «жаждут перевоплощения» — так пусть будет перевоплощение тотальное, едва ли не переворот в душе.

Для Гурченко это не кокетство и не поза. Она актриса такой восприимчивости и способности откликаться всем существом, физикой своей и психикой, на впечатления внешнего мира, что то самое перевоплощение, которое иными воспринимается как вгиковская дисциплина, как комплекс технических ухищрений, — для нее состояние естественное и повседневное. Она чувствует не только партнера по сцене или экрану — точно так же она чувствует собеседника по вполне бытовому разговору, подыгрывает ему, предлагает свою игру, воспаляется, если тому удастся ловко отразить посланный

ей «мяч». Как минуту счастья, она вспоминает постоянно свою работу с Никитой Михалковым в фильме «Сибиряда»: «Он зажигается мгновенно, реплику импровизирует виртуозно, реакция безукоризненная. С ним пасуешься в диалоге, как в теннисе; мы не играли нашу с ним сцену, а пели. Если вслушаться в то, что мы говорим там — это дуэт. Пение, а не разговор. И самих азарт охватывает, и каждый раз не знаешь, куда пойдет мелодия, и каждый дубль по-разному — бросаешься в эпизод, как в огонь, как в атаку...»

Да это и не работа для нее. Это ее жизнь, единственная реальность, в которой она чувствует себя полноценно. Не играть она не может, иначе, наверное, и смирилась бы в свое время с простоями, устала бы от борьбы со случаем, опустила бы руки, как это уже делали многие ее предшественницы по неудачам. И занялась бы другим делом.

Но нет для нее другого дела. Потому и выстояла, и закалилась.

Анна Георгиевна, ее новая, необычная экранная героиня, действительно влияла на актрису. Точнее, влиял новый, до сей поры незнакомый или знакомый ей поверхностно стиль жизни человека предельно целеустремленного, собранного, волевого, способного к самоотречению.

Гурченко вспоминала, что стала читать другие книги. Слушать другую музыку. Примериваться к другим ролям.

Шел этот процесс постепенно. Работа в «Старых стенах», при всей ее значительности и принципиальности для творчества актрисы, оказалась, как теперь уже ясно, скорее подступом, подготовкой к новому его этапу, своеобразной тренировкой перед тем, как нырнуть на новую, непривычную глубину.

«И все-таки я жалею, что съемки фильма закончились как раз в тот момент, когда актриса достигла пика своей творческой формы», — это свидетельство автора сценария.

Новая глубина

За несколько последующих лет Гурченко обрушила на нас — сначала заинтригованных, потом пораженных, потом увлеченных — целую

«Двадцать дней без войны».
Ника — Л. Гурченко,
Лопатин — Ю. Никулин



серию первоклассных актерских работ, сразу выдвинувших ее не просто в первые ряды мастеров нашего современного кино, но на положение по-своему уникальное. Блестящая «дива» оказалась драматической актрисой, диапазон которой даже теперь трудно определить с полной уверенностью. Актрисой универсальной по своим возможностям, вполне владеющей сложным сплавом стилей и жанров, смелых, мощных «мазков» и полутонов. Сочетающей в себе блеск «звезды» и глубину по-настоящему трагических красок. Способной играть и мадам Ниниш из оперетты «Табачный капитан» («У вас — одно, у нас — совсем другое, а разницы, пожалуй, пожалуй, никакой...»), и Нику из фильма «Двадцать дней без войны» по повести К. Симонова («Обними меня, у тебя такие сильные руки... Что-то я такое очень важное хотела вам сказать... не помню. Ну ладно, давайте прощаться. И все. Все. Иди...»).

Это были, чаще всего, очень хорошие роли. В хороших фильмах. Только очень разных.

Сегодня мы смотрели ее в телевизионном «Бенефисе» — пираткой в заливчатском тельнике с пятнистым шарфиком, старухой, отплясывающей чарльстон, «ковбойкой» в широкополой шляпе, девочкой-переростком с огромным бантом и жадным взглядом... Все это сверка-

ло, несло по экрану, ошеломляя стремительностью перевоплощений, виртуозностью ритмов, разнообразием актерских красок, необычностью использования телевизионной техники. Вместе с режиссером Е. Гинзбургом Гурченко возродила на нашем телевизионном экране доселе неведомый ему жанр бурлеска — зрелища, основанного на парадоксах, замешанного на изобретательности, импровизации, пластическом мастерстве, сплавления воедино фантазию режиссера, художника, композитора-аранжировщика, актрисы...

А завтра она снималась в «производственном» фильме «Обратная связь» — в роли намеренно неброской, почти без грима, статичной, и судьбу своей героини — Вязниковой, ничего уже от жизни, кажется, не желающей, кроме одного — восстановить справедливость, намечала средствами столь скупыми, что они показались бы аскетичными даже для «бытового» кинематографа середины шестидесятых. Теперь она уже умела и это.

Во всем была уверенность мастера. Она принимала все предложения, работала жадно, тем более что роли теперь шли, как правило, интересные.

Понимала, что, наверное, это везение. Но понимала и другое: новый успех пришел уже

не случайно. Он был отвоеван у судьбы. Еще недавние метания из кино в театр, упорное стремление быть постоянно в работе, нежелание мириться с неудачами, с тем, что все вокруг давно уже, кажется, перестали верить в тебя. Исступленная борьба с той самой Леночкой Крыловой, которая принесла первую славу, а потом своей «белой муфточкой» так решительно перегородила всякие иные пути в искусстве...

Прошло ли это даром?

Ведь все отложилось. Заняло свое место в душевном запасе. И дало Гурченко право написать впоследствии слова, которые в других устах, может быть, показались бы излишне высокими и громкими: «Профессия актера — драма, потрясение, подвиг... Его жизнь — это оптимистическая трагедия!»

Судьбу актера, судьбу художника, оказывается, надо еще и выстрадать.

Она теперь знала горький вкус разочарования, сомнений в себе. Знала цену упорству, которому учил ее отец. Она теперь много знала о жизни — так много, что достало бы только возможностей выразить!

Роли не вмещали этого богатства. Они всегда ставили некие рамки: дело актера воплощать уже созданное драматургом, и авторство его, сколь бы ни была велика его доля, тут всегда вторично.

Пройдет еще какое-то время, эта жажда поделиться прожитым и передуманным одержит верх, и она примет решение совсем для себя неожиданное. Напишет книжку, повесть о своем детстве, своем отце, о войне, пережитой в оккупированном Харькове. О том, что в конечном итоге и составило мир души актрисы.

Она написала ее в рекордный даже для профессионального литератора срок. А фактически — это очень хорошо чувствуешь по стилю книги — проиграла ее, эпизод за эпизодом, воспоминание за воспоминанием, фраза за фразой. Пронгнала — так ей привычней. А потом, с поразительной точностью в деталях, перенесла на бумагу.

Это не мемуары, хотя в основе — воспоминания. Не повесть, хотя образ отца, Марка Гавриловича Гурченко, — это именно образ,

созданный средствами художественными. Не исповедь, хотя редкий человек отважится так доверительно открыть читателям тайники души.

Произведение жанра для литературы необычного. Более всего оно сродни актерской импровизации — в тот час, когда придет потребность в кругу близких или друзей заново пережить, проиграть и осмыслить собственную судьбу. В сопряжении с судьбой своего народа. И своего времени.

Прочитанное поражает цепкостью памяти. В сознании шести-семилетней девочки война отпечаталась подробно, конкретно, детально. Об оккупации мы читали много, но, пожалуй, впервые увидели ее с такой точки зрения — ребенка, чей взгляд, уже наблюдательный, но еще не скорректированный жизненным опытом, еще только учится различать добро и зло. Учится на образцах страшных, на контрастах предельных. Девочка вырабатывает свои критерии и принципы стихийно — взрослым было в ту пору не до воспитательных акций, педагогом становилась сама суровая реальность войны. Это «взрослое детство», как определила его сама Гурченко, — прежде всего детство самостоятельное. У других была задача — жить и бороться. У ее сверстников — в этих условиях еще и расти.

Все запечатлевалось в памяти удивительно ярко. Все было интересно именно в своих подробностях — а уж они, как мозаика, и складывали картину жизни. Потом эти подробности составят плоть экранных образов. Вот соседка по харьковской «коммуналке» тетя Валя — Вали, которая любила бантики, украшала стены комнаты фотографиями актрис и напевала вальс Штрауса из вышедшего перед войной американского фильма — ведь это же Валентина Барабанова из «Семейной мелодрамы»! Ремешок, которым подпоясан полушубок Ники из «Двадцати дней без войны», — тоже оттуда, из военного Харькова, где давно уже не было ни пуговиц, ни ниток. Хрупкая, зябущая в тыловом зимнем Ташкенте, с поднятым воротником, коротко стриженная под мальчика Ника с капельками сережек на торчащих ушах — это она могла бы написать о себе сло-



вами из книги Гурченко: «Холод с детства пронизал меня так глубоко, что я чувствую его намного раньше, чем он наступает»...

И это, может быть, холод не только физический.

Сломанные, исковерканные войной женские судьбы проходили перед глазами — но удивительным образом жизнь все-таки брала свое, и голодные люди, когда приходило весеннее тепло, оттаивали.

И ощущение хрупкости любого жизненного чуда, в том числе и успеха, ощущение, которое сопровождает Гурченко всю ее актерскую жизнь и не обманывает ее, — оно тоже оттуда, из «взрослого детства». Надо спешить, пока получается, работать, пока работается, надо жить жадно, чтобы успеть сделать как можно больше.

В этом она тоже оказалась права.

Только-только открылось «второе дыхание», и Анна Георгиевна из «Старых стен», а за ними Инна Сергеевна, Нина Николаевна, Валентина Барабанова, Глафира и другие сломали

«Мама».
Волк — М. Боярский,
Коза — Л. Гурченко;
на съемках фильма

лед предубеждения. Только пошли увлекательные роли. Только началась настоящая работа.

Тогда и пришло еще одно испытание, не менее жестокое, чем все предыдущие. Пришло на этот раз действительно случайно, если не считать закономерностью неумеренную ребячливость вполне взрослого клоуна.

На съемках сцены на льду для мюзикла «Мама» клоун в шутку разбежался, в шутку наехал и сломал партнерше ногу.

Вновь пришла пора неизвестности — на этот раз еще более мрачной. Гурченко лежала в белизне больничной палаты, вместо ноги торчало уродливое гипсовое полено. Она еще умудрилась доснять в «Маме» с этим поленом, с этой болью и неизвестностью. Весело танцевала в кадре на крупном плане. Плечами, руками, улыбкой. Она была там Козой из детской

сказки, а ее верные козлята старательно загоразживали от кинокамеры гипс. Никто из зрителей ничего не заметил. Ни того, что танец неподвижен, ни того, что актриса прощалась с карьерой танцовщицы, с музыкой, быть может, и с профессией, без которой непонятно, как жить.

Это был множественный перелом. Кость раздроблена. Как пойдет заживание — сказать трудно. Танцевать? Ну, уж этого, во всяком случае, она не сможет.

Меньше чем через год она уже снова была на съемочной площадке. В фильме «Обратная связь» играла Вязникову.

Ходить еще не могла. Только появлялась в кадре — не входила и не выходила из него, а — появлялась.

Нога заживала медленно и болезненно. В ней сидели металлические скобки.

— Как ваша нога?

— Спасибо, ничего.

— Работать уже можете?

— Готовлю «Бенефис» на телевидении.

— Ваш?!

— Мой.

Мы говорим по телефону. Я пытаюсь уговорить Гурченко на большое интервью. Получается плохо. Она не хочет никаких интервью, не хочет лишней рекламы, шумихи, всего того, что так бесплодно ушло в песок после «Карнавальной ночи». Лаконична предельно.

— Когда съемки «Бенефиса»?

— Уже идут.

Стараюсь потактичней сформулировать вопрос: «Бенефис» — программа динамичная, Гурченко в ней всегда блистала и как танцовщица, и как певица, правда, блистала в «окружении», а теперь вот она сама бенефициантка, наконец-то, давно пора, но ведь нога, как же...

— Что, используете старые пленки?

(«Карнавальная ночь», «Корона Российской империи», старые телевизионные записи — может получиться неплохая эстрадная подборка, но не «Бенефис» же!)

— Ни одной. Только новые номера. Все пишем по новой. Приходите на просмотр. Я покажу пропуск.

Иду. Честно говоря, волнуясь. Боюсь увидеть «тень» былой Гурченко, танец «вполноги», передачу компромиссную, вызывающую сочувствие — но ведь не объяснишь же каждому телезрителю, что танцевать невыносимо больно, да и не должен он знать об этой боли.

Я — знаю. Смотрю запись. И не понимаю решительно ничего. Гурченко танцует, как всегда, ее партнер Марис Лиэпа — ничего себе творческое соревнование! Оба сияют улыбками, оба работают с полной отдачей, оба явно наслаждаются музыкой, ритмом, возможностью импровизировать. Где же боль?

Потом мне показали снимок: вот в этой самой юбочке и сапожках Гурченко кокетливо повисла в объятиях режиссера.

— Это он меня переносит с места на место. Я уже не могла ходить. Едва добиралась до дома, плакала от боли.

Но на съемочной площадке сохраняла форму. Она — актриса. «Весело улыбайся и дуй свое!» Несмотря ни на что.

...Холодно. Зима. Харьков. Бесконечная очередь у проруби. У каждого — палка, чтобы отталкивать трупы, прибитые сюда течением.

«Сначала я всегда набирала два полных ведра. Так хотелось порадовать маму. Сделаю десять шагов и понимаю — не смогу, не донесу. Начинаю потихоньку отливать. Иду — отолью. Еще иду — еще отолью. Несу окочевшими руками проклятые ведра, считаю шаги: «Папа на фронте, ему трудно... всем трудно... маме трудно... Я донесу, я должна донести! Немного, но донесу».

И вдруг: «Айн момент, киндер! Ком, ком гер! Шнель, шнель!» Немец отдает твою воду коню...

Домой идти? Мама будет бить. Выстоять очередь?.. Нет сил, ну нет же сил.

Вода нужна. Я поворачивала назад, к проруби».

И эта душевная выносливость, и эта упрямая способность все начинать сначала, верить и добиваться, когда любой на ее месте покорился бы судьбе, — тоже из детства. Мы часто говорим в искусстве о подвиге, ищем близоуко его особенных примет. Вот же он, перед нами! Сверкающий «Бенефис» Гурченко!

«Бенефис» прошел по экранам. Его традиционно уже критиковали за чрезмерность формы, за пышность антуража, отодвинувшего на второй план творчество самой актрисы. Мне все казалось, что рецензии на эту передачу каждый раз пишут очень серьезные, никогда не улыбающиеся люди, более всего ценящие в искусстве железную логику.

Нет, передача не «отодвигала на второй план творчество актрисы». Она и была ее творчеством, ее стихией. Это понимают, это чувствуют не все. Многие с этим не согласятся. Гурченко с обидой рассказывала о том, как журналистка, собиравшаяся писать о ней статью, подолгу сидела на репетиции «Бенефиса», а потом подошла в перерыве и сказала: «Ну, зачем вы, талантливый человек, тратите на это время? Ведь вы актриса!»

Чтобы ответить на этот вопрос, надо объяснить, что такое для Гурченко музыка.

Музыка

«Я родилась в музыкальной семье. А точнее, я родилась в музыкальное время. Для меня жизнь до войны — это музыка...»

«...Моя мама утверждает, что ребенком, прежде чем заговорить, я запела. Петать мне было, видимо, проще. Песня прошла со мной через всю жизнь».

«...Я никогда не училась балету. Я просто танцевала. Девочкой не пропускала ни одной музыкальной кинокартины. Приходила домой и в покрывалах с дырами и накидках плясала перед зеркалом свои причудливые танцы, импровизировала. Конечно, теперь, чтобы выучить танец, я долго смотрю на балетмейстера. Как только удастся понять умом — все! Дальше я танцую сама. Это моя любовь. Это моя страсть».

В своей книге, во многих интервью признавалась Гурченко в этой любви. Ничего необычного в таких признаниях, впрочем, нет, любая певица, любая танцовщица, даже самая заурядная, непременно скажет о том, что музыка для нее — все. Редкий человек признается в своем полном равнодушии к музыке, даже если его познания в ней ограничиваются творчеством

Пахмутовой, а Баха он путает с Босхом.

Тогда вопрос надо ставить иначе. Есть любовь к музыке, допустим. И есть талант к музыке. При этом совершенно не обязательно петь тенором. Достаточно ее чувствовать. Воспламеняться ею. Переключаться в иное состояние, когда музыкой наполняется каждая клетка и каждый нерв, и душа «вибрирует» в ее ритме, отзывается на все талантливое, что в ней есть.

«Бенефис».
Л. Гурченко на репетиции



Для Гурченко музыка не украшает жизнь в часы досуга. Она ее пронизывает насквозь. Мир музыкален. Он звучит ритмом каблучков по асфальту, пением ветра в весенней листве. Для нее совершенно безусловна система эпитетов, которые прилагаются к музыкальным ритмам и передают эмоциональные ощущения как ощущения физиологические: танго — «знойное», джаз бывает (в английском языке) «горячим» и «холодным»... Это все для нее не литературная краснота.

Посмотрите, как передает она в своей книге, в своих интервью чувство времени.

Довоенное Первое мая: «Пели все! Я не помню ни одного немолодого лица. Как будто до войны все были молодыми».

Тридцатые годы — это марши Дунаевского, безоблачно оптимистичные, до краев наполненные верой в правое дело: «Нам ли стоять на месте, в своих дерзаниях всегда мы правы, труд наш есть дело чести, есть подвиг доблести и подвиг славы...»

Предвоенная жизнь — это наивно-лукавые песенки Утесова. Это Штраус, которого тогда напевали все. «Я родилась в музыкальное время...»

Война — это скрипач в ботинках, перевязанных веревкой. Он играл — «точно бил по душе. Очень пронзительно... и становилось одиноко и страшно».

Музыка всегда ассоциируется с жизнью. С прожитым и пережитым. Или с тем, о чем много мечталось.

«Мне всегда больно слышать соло скрипки. Я люблю хор скрипок в оркестре, они уносят душу высоко-высоко, хочется плакать и любить. А когда играет солист... чем внимательнее я вслушиваюсь в его игру, тем яснее вижу ботинки, обвязанные веревкой, тем дальше уходят звуки этого нынешнего музыканта — их заглушают кричащие, выворачивающие душу импровизации талантливого пьяного скрипача».

А вот и первый увиденный в жизни музыкальный фильм (им оказалась «Девушка моей мечты»):

«Моя душа разрывалась от звуков музыки, новых странных гармоний. Это для меня ново,

совсем незнакомо... Но я пойму, я постигну, я одолею!»

И теперь, когда на съемочной площадке надо сосредоточиться, перенестись всем существом в другие, такие недавние и все же давно минувшие десятилетия, музыка приходит на помощь:

«Режиссер отлично понимал мои струны — вот и музыку включил в роль, любимые песни того времени, знает ведь, что музыка для меня все, сразу душа начинает вибрировать».

Это о фильме «Сибиряда», где песня из старого аргентинского боевика «Возраст любви» с Лолитой Торрес — «Сердцу больно, уходи, довольно, мы чужие, обо мне забудь» — стала, пожалуй, одной из важнейших красок в характеристике и судьбы Тая Соломиной, и времени, в которое она живет. Судьбы драматичной, не только сформированной, но и деформированной сложностью пережитого. В ней отразились судьбы многих наших солдаток, так и не узнавших настоящего счастья любви, но надежды не потерявших, и воли, стимула к жизни — тоже.

В песне этой — бравада, за которой пытается укрыться Тая от назойливого сочувствия, от людской любопытствующей жалости. Неистовая вера в счастье, которое обязательно должно быть, в ней не иссякает. Она и живет-то благодаря надежде. Вот встретила спустя много лет парня, который когда-то, еще до войны, учил ее танцевать танго, с которым целовалась на сеновале, которого обещала ждать всю жизнь. И открылась навстречу. Как, наверное, не раз уже бывало. Надежда. Ее все труднее хранить под осуждающими взглядами соседских старух. И вот она рухнула. В который уже раз. Резанула острая обида. Ничего, переживем. «Мы чужие, обо мне забудь...»

Неистребимая вера, готовность открыться навстречу людям. Гордость. То, на чем замешано так много женских судеб послевоенной поры.

В «Сибиряде» Гурченко попала в «свою» атмосферу. А. Михалков-Кончаловский музыку чувствует, она для него тоже не просто «оформление» фильма. Старинная песня «Красота ли моя...» в фильме пробивается к нам,



*«Пять вечеров».
Тамара — Л. Гурченко*

словно сквозь толщу лет, то затухая, то разгораясь. И через то, как она каждый раз звучит, мы ощущаем эти пласты времени. Через пение цыгана, идущего по Сибири из заключения домой, через голос его бедовый, через его песню, гулко, далеко несущуюся в вольном сибирском воздухе, удивительным образом передаются в фильме и невероятный простор этого края, и величественная его тишина, и масштаб людских характеров.

Отнюдь не музыкальный фильм Н. Михалкова «Пять вечеров» тоже включает музыку как естественную, необходимую, проникающую в содержательные пласты фильма субстанцию. Песни пятидесятых в «Пяти вечерах» эмоционально переносят нас на четверть века назад. Они не только «обозначают» время и «оттеняют» действие. Они служат камертоном правды, с их наивной, безыскусной прямолинейно-

стью они выражают дух времени и его характеров, — теперь актерам остается только подстроиться под эту волну, если они, конечно, умеют «вибрировать» в ответ на музыку.

Воспоминания о работе с обоими режиссерами для Гурченко — из самых дорогих. Они говорили на одном языке.

Судьба Гурченко в кино сложилась поистине удивительно: даже и теперь, после множества ее драматических ролей, ее все-таки чаще всего ассоциируют с музыкальным жанром, с «Карнавальской ночью». А между тем с этим жанром ей не так уже повезло. Она непростительно мало играла в музыкальных лентах — прежде всего потому, что непростительно мало

было самих этих лент. После дебюта — «Девушка с гитарой» и, спустя много лет, «Мама». Это все.

Созданная для мюзикла, она сыграла только в одном — Бианку в «Целуй меня, Кэт» Кола Портера на сцене Театра-студии киноактера.

Телевидение предоставило ей куда больше возможностей. Здесь она снялась в «Табачном капитане», в «Соломенной шляпке», в новой версии «Мадемуазель Нитуш» — фильме «Небесные ласточки». В ревю «Волшебный фонарь». В нескольких «Бенефисах».

В «Небесных ласточках» она была Кориной, привыкшей к успеху и поклонению, капризной, скандальной, взбалмошной примадонной. Она появлялась на репетиции оперетки, написанной ловким Селестеном-Флоридором, лениво проходила меж кресел, лениво поднималась на сцену и, едва намечая танец, все так же лениво, проглатывая текст, мурлыкала себе под нос свои куплеты.

Она была совершенно бездарна, эта Корина. Потом ее, по ходу фильма, сменит в этом номере юная очаровательная Дениза, мадемуазель Нитуш, которую и ждет, в пику зазнавшейся примадонне, оглушительный успех. Здесь Гурченко показала, в чем разница между актрисой музыкального жанра и актрисой просто драматической, «поющей» под чужую фонограмму.

Ей нужно было спеть куплеты так, чтобы мы поняли с полной очевидностью, что звездный час ее героини давно позади, а сейчас это просто ленивое, вздорное и бездарное существо.

Драматическая актриса, которую непременно пригласил бы на эту роль режиссер фильма такого класса, как, например, «Трембита», сыграла бы эту самую взбалмошность, а потом бы плохо спела, продемонстрировав отсутствие голоса, и мы получили бы нужную информацию о скудности таланта Корины. Но это не имело бы ровно никакого отношения к жанру оперетты. Потому что там именно музыка и музыкальные характеристики несут в себе первый и самый главный содержательный пласт. Там нельзя плохо петь — даже если нужно показать, что героиня плохо поет.

Гурченко спела свой номер блистательно. Она была утонченной и очень талантливой пародией на бездарность. Была в ней бездна иронии и удивительно точных наблюдений над тем, как ведут себя, как смотрят на надоевших поклонников, как вспыхивают ревностью, как держат мизинчик и как поют на репетициях эти вчерашние «звезды», когда им давно пора закатиться. Гурченко показывала нам свою Корину, хотя и была ею в эти минуты с головы до пят.

На эстраде, в музыкальных фильмах, в «Бенефисах» Гурченко теперь прежде всего комедийная актриса. Острохарактерная, постоянно очень смешно и узнаваемо кого-нибудь пародирующая. Эта пародийность, ироничность и составили ее собственную территорию в «звездных» жанрах. Они и образовали ее «имедж», совершенно современный по характеру, хотя чаще всего Гурченко выступает здесь в так называемом стиле «ретро». Роковое танго, раздирающий душу романс, эстрадная эксцентриада начала века — это ее стихия.

Хотя мог бы возникнуть, наверное, удивительный фильм, соединивший однажды ее музыкальное дарование с драматическим.

Она сама это чувствует. И теперь, когда телевидение предоставило ей возможность выступить в амплуа эстрадной певицы, она выбрала песни Великой Отечественной войны. Скоро мы увидим эту программу...

То, что Гурченко мало снималась в музыкальных фильмах, — потеря огромная. Универсальность ее дарования могла бы создать новый этап нашего музыкального кино — подобно тому, как этапом стало творчество Л. Орловой. Не случилось. Не встретился режиссер-единомышленник. Не повезло — прежде всего нам. Хотя — «еще не вечер», и надо верить.

Тема

Так вышло, что наиболее яркие свои роли последних лет Гурченко сыграла в фильмах, обращенных к недавнему прошлому. К годам ее детства и юности. Судьба женщин трудных послевоенных лет стала ее темой.

Тема такая выстраивается сама — даже без

сознательного отбора ролей. Вопрос, который я как-то задал актрисе: «Случайность ли это?» — застал ее врасплох. Она не думала об этом специально.

Потом сказала:

— Я могу играть только то, что хорошо знаю. Этих женщин я знаю. Понимаю их лучше.

Тема действительно выстраивается сама. Потому что были в те же годы и другие фильмы, другие роли: Глафира в «Открытой книге», женщина-вамп по кличке «Степаных» в «Даче», Галина в «Летних снах», роли в экранизации «Сентиментального романа» В. Пановой и в детективе «Преступление», сквозная роль воздушной девушки Валентины, скрепляющая все новеллы комедийного альманаха «Шаг навстречу...»

Много было ролей. Но все они, как в центрифуге, сразу же отлетают на периферию, едва выстроится в нашей памяти ее героини из фильмов «Двадцать дней без войны», «Сибиряда», «Пять вечеров».

— Я их лучше понимаю, — повторяет Гурченко и добавляет: — Так устаешь от сегодняшнего рационализма... Тебе улыбаются, а ты не знаешь, что у человека на душе.

Она выросла в семье открытой. В доме, открытом для всех. «Папа был счастлив, когда приходили гости». Душевная щедрость была естественной, непоказной, единственно возможной в отношениях с людьми. Камня за пазухой не держали и не предполагали его у других.

Чувства и слова, их выражающие, могли быть только искренними.

Но не все так живут. А открытость всегда уязвима для коварства, искренность — для обмана и двоедушия. Жизнь, к сожалению, преподает подчас горькие уроки. И приходится учиться улыбаться, ибо улыбка пристойно скрывает чувство.

— В Канне все улыбаются, как заведенные, а я думаю: ну неужели не скучно? Ведь нельзя же понять, о чем думают, нравится им, не нравится... Все лучезарны.

Гурченко научилась улыбаться, когда не хочется — она же актриса, и раз уж такой стандарт... Но это единственный случай, когда

игра не доставляет ей никакой радости. Немного в нее все-таки поиграла, а потом написала книгу с такой мерой откровенности и такой мужественной искренностью, какие действительно не совсем привычны сегодня.

И это как раз в книге подкупает. Делает ее человеческим документом и свидетельством времени.

Искренностью близки актрисе ее «послевоенные» героини.

Искренностью в ее отношении к ним — отношении сугубо личном, вполне осознанном, глубоко заинтересованном, основанном на знании, — прежде всего помечены работы в «ретрофильмах», таких, как «Пять вечеров».

В жизненном максимализме Тамары Васильевны, «лейщицы с «Парижской Коммуны», в

«Сибиряда».
Соломина — Л. Гурченко,
Устюжанин — Н. Михалков



ее стремлении быть счастливой, даже если личного счастья нет, в неукротимом ее оптимизме Гурченко видит объяснение жизненной силы, позволившей таким женщинам выстоять в самую трудную минуту. Это женщина войны.

Гурченко очень хорошо их знала. Их волю к жизни воспринимала как норму — ведь это было одним из первых и самых сильных впечатлений ее детства. Она не могла играть Тamarу Васильевну так, как порой ее играют — как бы вне времени, просто как несложившуюся судьбу. Ее героиня обретает плоть именно в точных, сразу узнаваемых временных координатах. Еще совсем недавно «все терпели... такое время было — вся страна терпела». Теперь же все, все пошло совсем иначе — «работа ответственная, интересная. За все приходится отвечать — и за дисциплину, и за график, и за общественную работу. Я и агитатор по всем вопросам... Словом, живу полной жизнью». И Славик, племянник, очень способный мальчик, «учится в Технологическом. Активный мальчик... У него и общественное лицо есть. Так что он тоже живет полной жизнью».

Все идет к счастью. Оно непременно должно прийти. Да и то, что было, что есть, — разве не счастье? «Я здесь хорошо жила. У меня было в жизни много счастья. Дай бог каждому!»

И — главное:

«Я никогда не падаю духом. Никогда».

Она же твердо знала, всегда знала, что счастье еще будет.

«А теперь у нас будет все иначе... Ты спи, Саша, спи. Завтра воскресенье. Можно поехать в Звенигород. Там очень красиво. Я, правда, еще там не была, но говорят. И в Архангельском очень красиво. Я там тоже еще не была. Но говорят...»

Прекрасный володинский текст, финальный этот монолог у Гурченко потрясает убежденностью. В каждом слове. Но истина в них одна. Вера. В себя, в людей, в справедливость, в то, что не будет войны. В жизнь. Готовность довольствоваться малым — потому что есть эта вера. Готовность к жертвенности — ибо вера жива. Великая вера, которая делает обделенную, израненную временем судьбу — глубоко и прекрасно нравственной.

Это нравственное начало и объединяет «военных» и «послевоенных» героинь Гурченко. К нему почти всегда нужно пробиваться через скорлупу бравады, которая, как у Таи Соломиной из «Сибиряды», есть род защитной реакции. Или, как у Тамары Васильевны из «Пяти вечеров», — род самогипноза. Но здесь нравственность истинная, делающая судьбу самую сложную, порой стократно осужденную обывателем, по-настоящему гордой и целомудренной.

Вот та правда, которую открывала нам Гурченко в своих героинях. Вызывая и сочувствие и восхищение одновременно. Задевая самые глубокие, личные, самые больные струны зрителей того поколения, что пережило войну и было ею ранено.

Немногим удалось в актерском искусстве так естественно, по внутренней потребности, так тесно сплести свою художническую тему с темой Времени, так полно и с такой силой его в себе выразить.

Гораздо более трудным оказалось для Гурченко найти себя в фильмах, связанных с днем сегодняшним. Ей необходимо чувствовать жизнь своей героини от самых корней. В «Сибиряде» она могла проследить свою Таю от войны до наших дней, хотя ей и пришлось принять «эстафету» образа от другой актрисы. В программе фильма был изначально предусмотрен такой «исторический» ракурс.

Но далеко не все картины, в которых играла Гурченко, обнаруживали такое знание своих персонажей. Чаще просто застигали их в некий момент современности, этот момент «выкадровывали» — человек как бы повисал в изолированном среднеарифметическом сегодня. Опоры актерам не было. Им оставалось обозначать «черты характера».

Так Гурченко и обозначила, например, свою героиню, «чуждое виденье», в фильме «Шаг навстречу...». Получилось неинтересно. Ни ей, ни нам.

Она избрала себе трудную актерскую судьбу. Теперь от нее все время ждешь новых открытий. Новых постижений. Новых характеров. Или новых глубин в характерах уже знакомых.

Ждешь постоянного движения. Понимаешь, что требуешь чрезмерного — не может кардиограмма творчества состоять из пиков-вершин, не может. И все-таки, идя «на Гурченко», — ждешь.

Играя своих «послевоенных» героинь, актриса осуществила, так сказать, программу минимум, связанную с анализом современного характера, — она предъявила нам своего рода точку отсчета, нравственный камертон. Предъявила аргументы тем более убедительные, что они по самому своему существу противостоят всякой нормативности, ходульной «идеальности».

Что далее? А «далее — везде». Проникнув за скорлупу бравады Таи Соломиной, актриса сумеет проникнуть, надо думать, и за столь смущающую ее душу броню современного «рационализма», и по ту сторону «улыбок». И на этом столь характерном для нее стыке «внешнего» и глубинного — ждут и ее и нас новые открытия. Анна Георгиевна из «Старых стен» уже стала первым шагом в этом направлении. Когда-то именно она дала Гурченко путевку в ее новую жизнь. Поможет и теперь.

«...И грянул гром»

Цепь случайностей составила закономерность. Состоялась большая актриса. И можно с радостью констатировать это не где-нибудь на закатных юбилейных торжествах, а теперь, когда для нее пора расцвета.

Мы попытались сейчас проследить, что составило эту судьбу. Было ли в ней что-нибудь такое, от чего сейчас, задним числом, можно отказаться?

Я говорю не о событиях жизни. В каждой жизни много боли, которой, что спорить, лучше бы не было. Речь — о способности эти события, эту боль осваивать, пропускать через себя — и возвращать людям уже добром.

«За окном солнце. Я актриса. Снимаюсь. В журналах печатают мои фотографии и статьи обо мне. Все прекрасно! Но глубоко в душе есть холодный тайник. И я боюсь его открыть. Я его открою. Только не сейчас. В самой трудной и обнаженной сцене он мне понадобится...»

Бывает прошлое у людей — главная нить теряется в шелухе лишнего, ненужного, вообще ни в какое дело не сгодившегося. Прожитого — как бы в ожидании истинного, «настоящего». А значит — прожитого впустую.

«У меня было много счастья, дай бог каждому», — говорила героиня «Пяти вечеров». Она не кривила душой. Она чувствовала интуитивно великую истину: человек может быть счастлив, если умеет каждый миг своей судьбы прожить сполна. Многие все ждут, торопят «настоящее», для этого «настоящего» прибегают и силы и способность ощущать счастье, и замирают, впадают в анабиоз в ожидании...

А можно — жить. Не пропускать свои дни, словно песок сквозь пальцы, а как раз из них и формировать свою судьбу. И тогда ее нить, сколь бы прихотливо ни вилась, ни с чем посторонним не путается — весь моток пряжи из нее только и состоит. Соткана судьба единым куском. Все пошло впрок, все пригодилось. И счастье, и горе, и испытания, что закалили, и радости, что помогали надеяться. И случайности, которые, если научиться ими управлять, если взять их в свои руки, — оборачиваются самой непреложной закономерностью.

И тогда грянет гром...



А. Петров

«Нужна хорошая мелодия...»

В беседе принимают участие С. Ростоцкий,
Э. Рязанов, Г. Данелия. Ведет и комментирует
Н. Колесникова

Эстетическая соразмерность всех составляющих фильм элементов рождает стройное, слаженное, гармоничное звучание всего кинематографического оркестра, дирижером которого является режиссер. Такая гармония дает возможность беспрепятственно войти в мир фильма, в мир его идей и образов. Потому столь важны проблемы творческого взаимодействия режиссера и драматурга, режиссера и актера, режиссера и оператора, наконец — режиссера и композитора. Как работает композитор в кино? Как складываются его отношения с режиссером? Как «вписывается» музыка в общий строй кинопроизведения, насколько она связана с его драматургией, его идейно-образной природой? Вот круг вопросов, которые поднимаются в разговоре критика Н. Колесниковой с композитором Андреем Петровым.



А. Петров

Наталья Колесникова. Музыку к фильму «заказывает» режиссер. Он определяет ее жанровое своеобразие, ее ритмический строй и даже продолжительность ее звучания на киноэкране. В известной мере это ограничивает творческую свободу композитора, однако, судя по тому, как активно и плодотворно вы, например, работаете в кинематографе, режиссерский «диктат» далеко не всегда является серьезной помехой для композитора. Как вы относитесь к режиссерским заданиям?

Андрей Петров. С большим уважением! Хотя, конечно, понимаю некоторых из моих коллег, которые нетерпимы к жестким условиям работы в кино, к строгим режиссерским заданиям. Экран сковывает их композиторскую фантазию, не дает необходимой творческой свободы и самостоятельности.

При этом среди «некинематографических» композиторов очень много по-настоящему

больших художников. Просто работа в кино им противопоказана.

Соблюдение технологических требований, скажем, той же временной заданности, творчески осложняет труд композитора в кинематографе даже по сравнению с работой в таких трудоемких жанрах, как опера или балет. Но, как и в любом деле, технологию можно освоить. Со временем, когда приходит опыт, даже работа «под знаком секундомера» уже не сковывает, а, наоборот, приучает мыслить четко, выражать свой замысел лаконично. А на первых порах я, случалось, спорил из-за каких-нибудь пяти-десяти секунд, которых мне не хватало. Казалось, если эти секунды режиссер не даст — все пропало. Но постепенно я понял, что нужно перестроиться психологически: чувствовать себя не только автором музыки, но и автором фильма. Кинематографисты рассказывают, что Шостакович вообще не сверялся по секундомеру, настолько точно, буквально по секундам он чувствовал, сколько должна длиться музыка. В этом сказывался и большой опыт его работы в кино, и особое, обостренное чувство времени в музыке, что позволяло «вписываться» в изображение с точностью до кадра. И, может быть, главное — ощущение своего авторства в фильме, где музыка должна составить с пластическим рядом неразрывное целое.

Я режиссерский диктат принимаю как данность. Режиссер — главная фигура в кинематографическом производстве. К тому же я убедился в том, что режиссерские задания по большей части бывают обоснованы. Как правило, они точны, часто — очень интересны. И даже порой парадоксальность их заставляет нас, композиторов, искать необычное музыкальное решение. Режиссер видит будущую картину задолго до того, как что-то появилось на экране. Видит целиком и, наверное, даже слышит. Хотя нередко многое меняется в процессе работы, и общий художественный замысел требует некоторых уступок со стороны композитора. Например, начиная работу с режиссером С. Ростоким над музыкой к фильму «Белый Бим...», мы предполагали включить в картину песню. И песня, кстати, была написана. Сейчас она исполняется в концертах — на слова Татьяны

Калининой. В фильме ее должен был петь женский голос за кадром, но с экрана она так и не прозвучала.

Реплика Станислава Ростокского. С самого начала, когда мы говорили с Петровым о будущей музыке к «Белому Биму...», не исключалось, что лейтмотив ее будет сфокусирован в песне. Мне вообще хотелось, чтобы этот лейтмотив прозвучал как можно ярче, эмоциональнее и запомнился. Я просил композитора написать музыку, не просто исторгающую слезы, а глубокую и мелодичную. Но в первый раз услышав все то, что написал Петров, я даже несколько растерялся: он обрушил на меня такое количество музыкальных тем, такое сочетание инструментов, что пришлось выбирать, пришлось убавлять, сокращать... Иначе оркестр звучал бы слишком экспрессивно, слишком темпераментно.

И от песни пришлось отказаться... Хотя звучала она прекрасно:

Чужие выстрелы в лесу,
Чужое эхо им ответом...

Однако песня никак не хотела ложиться на пейзажные кадры, ей предназначавшиеся. Может быть, еще лучше было бы дать ей прозвучать после финала фильма, когда зажигается свет и публика расходится. Ведь публика (я сам это наблюдал) расходится молча... Но это оказалось слишком сложно осуществить технически. А, конечно же, главная мелодия фильма звучала бы еще ярче, если бы удалось подчеркнуть ее песенным исполнением.

А. Петров. Тема песни — главная музыкальная тема фильма. По характеру она близка к русской народной мелодии. Я стремился придать мелодии несколько отрешенный, возвышенный характер, что как раз отличает русский музыкальный фольклор, о страданиях и печалях всегда говорящий сдержанно, без надрыва. Музыка к фильму, считал я, ни в коем случае не должна была быть сентиментальной. Тема доброты, сострадания, верности — в чистом, без побочных звучаний виде. Почти вся музыка к «Биму» — в мажоре. Кстати, обратите внимание, трагическая русская народная песня «Степь да степь кругом» тоже в мажоре.

«Белый Бим...» вообще фильм для композито-

ра благодарный: музыка отлично сочетается с долгими, поэтично снятыми пейзажами. И, естественно, одной темы было мало, чтобы создать всю музыкальную партитуру картины. В отдельных эпизодах требовалось что-то иное. И это «иное», раз уже утвердилась одобренная режиссером основная музыкальная тема, было предопределено. Кроме основной темы, в фильме есть мелодия Бима — игривая, нежная (немного в духе вальса из «Берегись автомобиля»). Есть грустная тема Ивана Ивановича — ее исполняет рояль на фоне скрипок. И еще — слегка эксцентричный музыкальный номер, веселый марш-фокстрот, сопровождающий эпизод выставки собак.

Надо сказать, что я начал работать над «Бимом», не зная, как будет выглядеть эта вещь на экране — материала я еще не видел. Но книга Гавриила Троепольского меня настолько волновала, будила фантазию, рождала столько чувств и мыслей, что музыки, действительно, как-то сразу получилось довольно много. К тому же обилие пейзажных съемок с акцентами на смену времен года, когда тот же самый лес или берег реки предстают в новом настроении, позволяло применять интересные варианты одной музыкальной темы.

Реплика С. Ростцкого. Может быть, из-за того, что композитор оказался так щедр, главную тему, пожалуй, не удалось выделить в должной степени.

Но в фильме, на мой взгляд, есть несколько мест, поразительных по музыкальному звучанию. Например, эпизоды погони Бима за машинной и за поездом. Музыка производит особенно сильное впечатление в стереофоническом звучании. Сочетание скрипок и современных электроинструментов получилось у Петрова необыкновенно органичным.

Как и Петрову, мне жаль, что в картине не прозвучала песня. Но к наличию песни в фильме нельзя относиться как к самоцели. Только когда чувствуешь, что без нее обойтись нельзя, идешь на любые жертвы, находишь ей место любой ценой. И жертва оказывается не напрасной.

В моей режиссерской практике был случай, когда я выкинул при монтаже несколько актер-

ских сцен с тем, чтобы «растянуть» ничего вроде был не говорящие статичные кадры и дать на их фоне прозвучать песне Николая Доризо и Кирилла Молчанова «Огней так много золотых». Фильм «Дело было в Пенькове» от этого, я считаю, только выиграл: лаконизм, неторопливость изображения были в духе картины, передавали замедленный ритм деревенской жизни, и песня слилась с образом героини. И хотя на эти стихи Николая Доризо до того писалась музыка разными композиторами, услышана была именно молчановская, ее запомнили, его песню запели. Вот что значит дать песню, как говорится, к месту!

Н. Колесникова. Не кажется ли вам, Андрей Павлович, что из слов Ростцкого следует требование режиссера к композитору — быть творчески тактичным. Как в театре, когда при открытии занавеса раздаются аплодисменты, постановщик (так по крайней мере утверждал наш преподаватель истории театра) морщится — художнику хлсают.

— Но, может быть, постановщик сам виноват, если в результате декоративная часть «задавила» прочие компоненты! Впрочем, теперь такое в драматических театрах, по-моему, не так уж и часто случается: декорации более чем лаконичны, а занавеса нередко совсем нет. Что же касается кинематографа, тут законы творческого равновесия еще более сложны и строги. И, конечно, «рамки дозволенного», как и стиль общей работы, определяет только один человек — режиссер.

— А как режиссер объясняет свой замысел композитору?

— Обычно говорят так: «В этом эпизоде мне нужна простая и хорошая мелодия...» Или: «Здесь нужна грустная, чуть ироничная музыка...»

— И все?

— Да, нередко этим дело и ограничивается... Правда, бывают режиссеры, которые с первой встречи стараются вести глубокомысленную беседу, поразить композитора своими познаниями в музыкальной терминологии, а следовательно, как им кажется, дают собеседнику понять, что хорошо разбираются в музыке.

Но вот в противоположность им Эльдар Рязанов, например, когда мы с ним встретились впервые при работе над фильмом «Берегись автомобиля», несколько бравируя, заявил: «Я в музыке ничего не понимаю...» Как я потом понял, заявление это было совершенно несерьезным. За ним скрывалась некая режиссерская хитрость, заключавшаяся в том, чтобы заставить меня поверить в свою абсолютную творческую свободу. Так композитору оказывалось полное доверие и подчеркивалось стремление постановщика фильма не мешать, не лезть в дело, в котором он менее компетентен.

Пожелания Рязанова насчет будущей музыки носили самый общий характер. «Мне бы хотелось услышать нежную, немного грустную музыку, потому что история героя фильма Деточкина во многом грустная, хоть это и не всегда угадывается в тексте и в изображении», — говорил он. А когда я пытался уточнить, считает ли режиссер, что вот тут подойдет вальс, а там может прозвучать солирующий аккордеон, Рязанов повторял: «Мне все равно — аккордеон ли, флейта ли, вальс или танго — решайте сами».

Реплика Эльдара Рязанова. Ну, в принципе-то я, конечно, знаю, какая мне нужна музыка! Разумеется, в принципе: по настроению, по ощущению, по характерам героев... И стараюсь (не пытаюсь объяснить на словах!) заразить этим ощущением композитора.

Коротко говоря, основные мои пожелания сводятся к следующему: я делаю смешные картины, но хочу, чтобы эти веселые истории сопровождала грустная музыка. На этом контрасте я и стремлюсь строить наши с композитором «отношения». Разумеется, исключение составляют отдельные моменты, где требуется чисто иллюстративная музыка. Но таких эпизодов у меня в фильмах обычно немного.

А. Петров. Надо сказать, что на рояле играю я плохо. Поэтому обычно, показывая музыку, я что-то наигрываю, что-то напеваю (или, вернее, пытаюсь напевать), а больше рассказываю, объясняю, прекрасно при этом

сознавая, что такой метод демонстрации «товара лицом» требует от собеседника умения схватывать мысль и слышать вместе со мной то, что я в данный момент не могу выразить. И тут выяснилось, что даже при таком несовершенном показе Рязанов очень точно определяет как места, удавшиеся мне, так и такты менее выразительные.

Помню, первое, что я принес для «Берегись автомобиля», был вальс, ставший потом основной музыкальной темой фильма. В первом варианте вальса была средняя часть, которая мне самому казалась не то чтобы уж совсем плохой, но «сыроватой» и уступающей первой части. Я сыграл. И Рязанов тут же сказал, что первая часть ему нравится, а в средней надо еще кое-что поискать. И я не мог с ним не согласиться.

Из-за того, что я плохо умею показывать свою музыку, и потому, что очень многое должна привнести оркестровка, у режиссера окончательное впечатление обычно складывается только на записи. Так и Рязанов знакомился с музыкой по-настоящему во время записи.

Только тут он смог полностью разобраться в том, что же в конце концов получил, и очень эмоционально проявлял свое отношение. Я понял, что Рязанов — человек с тонким музыкальным вкусом, прекрасно разбирающийся в музыке.

В «Зигзаге удачи», скажем, у меня тоже был вальс, который звучал трижды на протяжении фильма. В одном месте его играла гитара, в другом — аккордеон, в третьем — скрипки. Звучание гитары и аккордеона Рязанову понравилось, а скрипок — нет, и я сначала не понял, почему. Лишь потом мне стало ясно, в чем дело.

В самой мелодии вальса есть что-то для наших дней старомодное. Как только начинают играть скрипки — в представлении возникает девятнадцатый век, какой-то петербургский бал... А электрогитара и аккордеон — инструменты, звучание которых ассоциируется с бытовой музыкой XX века, — сразу переносят в наши дни. Получается «сегодняшняя старомодность»... Рязанов все это очень

точно, очень аргументированно мне объяснил.

Была в «Зигзаге удачи» и такая комическая сцена. Помните, герой с героиней ссорятся, он выносит вещи и, демонстрируя отчаяние, пытается выброситься из окна? В этом эпизоде должны были прозвучать этакie театральные страсти, которые требовалось подчеркнуть ироническим авторским отношением. Вообще в фильме, как это часто бывает у Рязанова, за комедийным началом, за иронией просматривается некий грустноватый строй. Поэтому необходимо было избежать оперетты, буффонады. Я спросил, какая же тут нужна музыка? Рязанов ответил: «Режиссер эксцентрический попросил бы композитора ввести в этом эпизоде смешно завывающий тромбон, а потом такой звук — «блям». А мне это не нужно!» Я понял его: ирония должна быть скрытой, неиллюстративной. Поэтому к тому же вальсу, только в более быстром темпе, я добавил еще одну тему, несколько цыганского характера.

Эти две темы звучали одновременно (полифонически): одна — как основная, другая — аккомпанирующая. Такая ироническая двуплановость выразила, как мне кажется, сущность эпизода.

Как видите, задачи, которые Рязанов ставит перед композитором, постепенно конкретизируются в ходе работы. При этом его установки не категоричны. Он предоставляет композитору достаточно свободы и всегда готов принять иное, чем сам предлагал, решение, если оно интересно.

Мне кажется, что Рязанов — один из самых удобных для общения и творческих контактов режиссеров. А вообще, я бы разделил всех, с кем мне приходилось работать, на две категории. К первой я отношу тех, кто с самого начала очень ясно представляет себе, чего хочет от композитора, дает точные задания относительно характера музыки и точно определяет место ее звучания в будущем фильме, то есть действительно владеет продуманным общим решением произведения. Другая категория — те, кто при первой встрече дает только одно задание: найти лейтмотив, основную тему, которая пройдет через

весь фильм. Вот тут и говорится обычно, что нужна «простая и хорошая мелодия». Как эта мелодия будет использована — об этом речи нет.

Все остальные «детали» должны появиться, и постепенно интуитивно они приходят, в зависимости от мелодии, в процессе общей работы: пробуются и отвергаются разные варианты, пока, наконец, не возникает единственный, режиссера устраивающий.

— С кем же, с какой категорией композитору легче работать? Наверное, первую составляют в основном люди рационалистичные?

— И в том, и в другом случае есть свои положительные и отрицательные стороны. А что касается рационалистичности, то к первой категории я отношу, например, такого эмоционального человека, каким был Иван Александрович Пырьев, с которым мне посчастливилось однажды работать. Я, тогда еще новичок в кинематографе, был приглашен писать музыку к фильму Пырьева «Свет далекой звезды».

Иван Александрович удивил меня (мой опыт общения с режиссерами был в то время еще невелик) тем, что очень тщательно, и не только в музыке, но и в режиссерском сценарии, и в работе с актерами, и с оператором, заранее глубоко продумывал, что и как предстоит сделать. Он был, как я потом понял, одним из немногих режиссеров, сразу же еще в съемочном процессе монтировавших отснятые эпизоды. Он настолько ясно представлял будущее здание, что мог «укладывать кирпичи с любого этажа». В этом заключается, по моему, профессионализм высокого класса.

Так же отчетливо, как и монтаж изображения, Иван Александрович представлял себе музыку будущего фильма. «Свет далекой звезды», возможно, не самый лучший фильм Пырьева, да и у меня тоже. Но тенденция его творческого метода проявилась и в этой работе.

В фильме было довольно много инструментальной музыки. Рассказывая о том, что за музыка ему нужна, Пырьев очень точно определял, в каком кадре она должна начинать звучать и в каком заканчиваться. Обычно ре-

жиссеры заранее это представляют весьма приблизительно. Кроме того, Пырьев точно знал, как должна войти музыка в эпизод — тихо, незаметно или громко ворваться, — как уйти — оборваться на высокой ноте или раствориться... Я уже не говорю о том, что он знал и о настроении, и о темпе музыки, и о том, где должны быть акценты, какие он хотел бы услышать инструменты — громкую трубу или едва слышный шорох скрипок...

При таком методе композитору не приходится делать лишней работы, и почти вся музыка, которую я написал, вошла в картину. Все, что было указано в пырьевском списке музыкальных номеров, нашло свое место при монтаже, и ничего дополнительного режиссеру не потребовалось.

— А не ограничивала ли вас такая определенность? Предположим, с чем-то вы были не согласны?..

— В этом случае Пырьеву необходимо было представить очень убедительные аргументы, увлечь его новой идеей в большей степени, чем он был увлечен своей.

— Такие прецеденты возникали?

— Нет. Я могу только предположить, что отстоять свою позицию в споре с Иваном Александровичем было бы нелегко. Но в то время, когда я работал с ним, мой кинематографический опыт был еще незначителен. Прекрасно это сознавая, я сразу принял режиссерскую трактовку как руководство к действию и старался как можно лучше воплотить предложенную идею.

— При пырьевской эмоциональности такая манера работы, заставляющая вспомнить о точных науках, кажется удивительной.

— Тем не менее у меня осталось о Пырьеве именно такое впечатление. Может быть, другие авторы, работавшие с этим замечательным режиссером, сохранили иное представление.

— Наверное, умение четко, профессионально мыслить приходит с опытом, в результате творческого общения с людьми, способными понимать замыслы друг друга и проникаться ими. Пырьев делал свои фильмы с Хренниковым, братьями Покрасс, Крюковым — компо-

зителями талантливыми, высокопрофессиональными. Происходило взаимное творческое обогащение.

— Именно высокий профессионализм! Ведь, конечно же, Пырьев не был человеком рассудочным. Он говорил о музыке так красочно и увлеченно, что, казалось, мелодия уже витает в воздухе, уже звучит. Замечания оркестру он делал темпераментно, обращаясь и к дирижеру, и к музыкантам, заражая всех своей страстностью и убежденностью.

И хотелось воплотить его идеи с максимальной отдачей.

— Кто из режиссеров последующего поколения тяготеет к пырьевской манере работы?

— Пожалуй, из тех, с кем мне довелось встречаться, Сергей Микаэлян, Даниил Храбровицкий. Работая с ними, соответственно, над фильмами «Принимаю бой» и «Укрощение огня», я с самого начала имел очень точный и тщательно разработанный план.

Полная противоположность — Георгий Данелия. Его задания композитору — по крайней мере на первой стадии работы — более чем лаконичны: найти главную («очень хорошую», как он обычно говорит) мелодию, которая должна стать основной темой, музыкальной эмблемой фильма. Очень часто он еще просит (правда, не очень настойчиво) заранее написать музыку к ряду эпизодов, которая помогла бы ему найти ритм изображения и под которую он бы мог проводить некоторые съемки. Но, как правило, это не получается. Потому, быть может, что на этой начальной стадии работы я еще бываю не готов к сочинению музыки, которая стала бы помощницей режиссера.

На этой стадии я еще только ищу главную музыкальную тему, главную мелодию, которая и определит всю музыку фильма. Вот в этом и заключается основной метод Данелия в отношении музыки — найти с композитором очень выразительную, очень красивую, поэтичную и в то же время простую и запоминающуюся мелодию — основную мелодию фильма. И в зависимости от того, какая получится у композитора мелодия, режиссер уже окончательно определяет общее музыкальное реше-

ние картины, количество музыки, характер ее использования и т. д.

— Но, не зная, как изобразительно воплотится на экране эта мелодия, наверное, очень трудно сочинять?..

— Нет. Музыкальный лейтмотив фильма должен носить обобщенный характер и не быть привязанным к конкретному изображению.

— Пусть так. Но тогда тем труднее режиссеру выразить свое пожелание относительно этой, витающей над еще не существующим изображением мелодии!

— Объяснить на словах, какая должна быть мелодия, трудно даже музыканту, а тем более кинорежиссеру. Иногда режиссеры говорят: мне нужна мелодия, как вот в таком-то или таком-то фильме. Одно время многие режиссеры, например, просили меня: «Мне нужна такая же мелодия, как в «Я шагаю по Москве».

Данелия нередко ставит мне какую-нибудь подходящую, на его взгляд, пластинку — современной или классической музыки. Например, когда началась работа над «Осенним марафоном» по сценарию Александра Володина, он дал мне вначале послушать «Интермеццо» из Третьей симфонии Брамса, сказав, что эта мелодия примерно в духе того, что он хотел бы услышать в фильме. Потом он увлек меня звучанием старинной английской клавесинной музыки, что в какой-то степени отразилось на моей музыке к «Осеннему марафону».

— А чужая музыка не мешает?

— Мне — нет. Наоборот, сразу создает настроение, я чувствую, какой примерно характер будет иметь мелодия, которую можно сочинить. Моя собственная музыка может быть и другой по настроению. Но первый толчок воображение получает. А для нашего с режиссером первого общения такая демонстрация гораздо красноречивее, чем долгие разговоры.

— Чтобы объясняться таким образом, режиссер должен хорошо знать музыку...

— В наше время музыка окружает нас постоянно, она звучит по радио, телевидению, с

проигрывателей и магнитофонов, поэтому очень много шансов услышать вдруг то, что в чем-то созвучно твоему замыслу. Однако поскольку режиссерское задание на первом этапе ограничивается общими словами и весьма условной прикидкой, где и сколько будет музыки, где она начнется, где кончится, для меня любая конкретная музыкальная ассоциация представляет ценность.

А потом, когда основная музыкальная тема фильма есть, Данелия, просматривая уже отснятый материал, вместе со мной обсуждает, уточняет, как должна звучать в том или ином эпизоде эта тема, как она должна развиваться и видоизменяться. На этой стадии работы он нередко отказывается от одного решения, приходит к другому. Идет долгий, подчас мучительный процесс проб и примерок.

Часто этот процесс не завершается и к тому времени, когда пора уже записывать музыку в исполнении оркестра. И тут прямо на репетиции оркестра мы пробуем то один, то другой вариант: Данелия предлагает то сыграть номер маленьким составом, то исключить какие-то инструменты, то исполнить лишь один аккомпанемент, то только один ритм...

При этом он часто еще не знает, для какого эпизода понадобится этот эксперимент и вообще понадобится ли он. Вдруг, например, его привлекают какие-то несколько необычно звучащие в оркестре такты, которые до этого в фортепьянном исполнении он слушал совершенно равнодушно, и просит отдельно сыграть эти такты несколько раз, не зная еще, что будет делать потом с этим кусочком музыки.

Данелия может внезапно услышать в оркестре инструмент, до того ему редко встречавшийся и потому показавшийся свежим по своему звучанию, и он говорит: «А вот этот инструмент пусть еще немножко поиграет». Тогда я на ходу придумываю, что ему играть из имеющегося материала.

Музыку Данелия монтирует, как правило, сам. Интуиция таланта подсказывает ему самые неожиданные вещи. Мне, да и любому профессиональному музыканту, такое в голову вряд ли придет! Но то, что Данелия не свя-

зан в этой области никакими музыкальными условностями и правилами, способствует появлению удивительных сюрпризов. Часто, например, он меняет музыкальные номера местами: что предназначалось для одного эпизода, отдается совсем другому — то, что я написал для увертюры, попадает в финал, и, наоборот, что-то, казавшееся мне скромным, незаметным, выходит при монтаже на первый план и неожиданно для меня начинает звучать очень выразительно.

Вообще, поскольку я живу в Ленинграде, а Данелия в Москве, за всем процессом работы от начала до конца я уследить не могу, и при просмотре окончательно смонтированного фильма меня ожидает множество неожиданностей в использовании музыки.

Такие неожиданности обычны для композиторов, даже для тех, кому удастся присутствовать на всех этапах записи и монтажа. То музыку сократили, то ее не слышно — в самом, на взгляд композитора, выразительном месте режиссер включил шумы да гудки. Вероятно, это неизбежно. Ведь мы, композиторы, пишем только музыку, а режиссер делает звуковой фильм, в котором, кроме оркестра, есть еще множество самых разнообразных звуков жизни, природы.

Не скажу, что и для меня все режиссерские сюрпризы всегда приятны. Но у Данелия они чаще всего поражают настолько, что от удивления собственный замысел не то что забываешь, но за него уже не цепляешься.

Данелия все время ищет, пробует, экспериментирует, он работает по принципу: найти единственный, неповторимый ход, проверив его на практике, то есть на экране, только тогда режиссер может убедиться, что этот ход действительно самый лучший, самый сильный.

Конечно, при таком методе работы требуется иметь под рукой для экспериментов много материала, множество самых разных вариантов.

Монолог Георгия Данелия. Даже когда фильм, например «Я шагаю по Москве», уже давно сделан, я не берусь рассказать о том, какая была нужна для него музыка. Конечно,

найти ее удалось только лишь экспериментальным путем.

Между прочим, когда Петров только начинал со мной работать, он приносил слегка банальные варианты. К счастью, он действительно плохо играет на рояле, и благодаря этому мелодия сразу видна. Ведь композитор хорошо играющий может создать впечатление всякими трелями и украшениями. Гио Канчели, например, который в отличие от Петрова блистательный пианист, я обычно прошу играть только мелодию — одним пальцем, без всякого украшения, иначе все, что бы он ни сыграл, звучит красиво. Таким путем я довольно точно определяю, что годится, а что приходится отвергнуть.

Процесс, конечно, мучительный, но думаю, что результат стоит этих мучений: мелодии из «Пути к причалу» и «Я шагаю по Москве» надолго остались в памяти.

В «Осеннем марафоне» я совершенно не знал, где должна прозвучать музыка, но какая она должна быть, я примерно представлял. Петров написал к этому фильму много музыки.

Но когда я пытался ее смонтировать с изображением, у меня ничего не получалось.

У нас была, скажем, специальная музыка для эпизодов утренних пробежек-тренировок героя. Но от нее пришлось отказаться, потому что в любом варианте на пробежках музыка выглядела иллюстративной: бежит человек, а мы ритмом это еще раз подчеркиваем. Попробовали пойти от обратного: подкладывать на пробежках лирическую тему — получалось сентиментально. В этом фильме, как ни странно, музыка не углубляла происходящее, а наоборот — облегчала, хотя по настроению и по мелодии она, на мой взгляд, вполне соответствовала смыслу происходящего. Очевидно, драматургия Александра Володина настолько реалистична, что требует музыки предельно точной и звучать ее заставляет именно там, где следует. Вот и получилось, что из всего написанного Петровым к «Осеннему марафону» осталась, по существу, только одна тема, которая возникает в фильме на титрах и потом еще дважды.

В этом отношении мой предыдущий фильм, «Мимино», к которому музыку писал Гия Канчели, был значительно проще. Сюжет и образный строй давали там для музыки больше простора.

...Ну, разве можно все эти тонкости объяснить в сценарии и даже словами! Композитор должен в этом случае постоянно находиться рядом, что с Петровым, из-за его занятости, не получается. Будь он всегда со мной рядом, времени ему пришлось бы тратить меньше.

К счастью, Петров понимает мой тарабарский музыкальный язык, может быть, лучше, чем другие композиторы, и... никогда не пишет то, о чем его просишь. Если бы он ограничивал свою работу моими примитивными объяснениями, и музыка, наверное, получалась бы примитивной. Но Петров всегда вносит свое, благодаря чему появляются неожиданные вещи.

Разговариваем мы обычно за роялем — ищем ритм, стучим по клавишам. Я тоже пытаюсь что-то изобразить — Петров морщится, но как человек деликатный молчит. С тем, что мы обговорили, Петров уезжает к себе в Ленинград. Но потом он привозит нечто совсем другое. И это — другое — гораздо лучше!

Гия Канчели обычно тоже показывает очень много музыкальных вариантов. Но его больше интересует не мелодия, а ее будущая оркестровка. В работе над фильмом «Не горюй!» я его тоже основательно помучил. Был момент, когда Канчели даже хотел отказаться от дальнейших попыток. Но в итоге он, по-моему, остался доволен.

Впрочем, так долго и мучительно я работаю не только с композиторами. Тот же процесс — пробы разных вариантов — происходит и при создании сценария, и при монтаже. У меня нет заранее продуманного «железного фильма», и я завидую тем режиссерам, которые твердо следуют намеченному курсу. У меня же одно цепляется за другое — меняется что-то в драматургии или в монтаже, меняется и в музыке.

Брамс, которого я давал послушать Петрову при работе над «Осенним марафоном», воз-

ник, в общем-то, случайно. У меня бывает, что иногда замысел фильма рождается от услышанной мелодии. И эта вещь Брамса мне тоже помогала делать режиссерский сценарий, но Петрову-то я ее показал только потому, что не смог рассказать, чего хочу от музыки. Наверное, это нехороший прием. Так не следует поступать с композитором.

Вот если бы музыка рождалась вместе со сценарием, насколько для меня было бы легче! Из-за вечной занятости Петрова такое невозможно, но я убедился, что одновременная работа всех участников картины приносит прекрасные результаты.

Вальс в фильме «Я шагаю по Москве» сначала предназначался только для эпизода «Девушка под дождем». А когда мы снимали сцену прощания в метро, взяли эту фонограмму просто для настроения, для актеров. Я совсем не думал, что вальс тут так и останется, но он остался потому, что очень точно продиктовал актерам и ощущение ритма — в репликах, в паузах, — и настроение.

Н. Колесникова. И все-таки, согласитесь, дорогие новаторы, это, наверное, слишком роскошный — по затратам времени и сил — метод работы.

Да, Данелия удается, может быть, во многом интуитивно, путем многих вариантов и проб достигать желаемой цели. Но для большинства режиссеров, в меньшей степени наделенных такой интуицией, следование методу проб и примерок будет работой по принципу «пойди туда, не знаю куда», работой вслепую, непрофессиональной.

— Я далек от мысли рекомендовать этот метод для распространения. Но Данелия работает так и... с ним работать очень интересно! Порой — мучительно, но это — творчество.

— Вы хотите сказать, что всегда должен быть кто-то экспериментирующий, ищущий и побуждающий других к творчеству? Как исключение, как крайняя точка определенного направления?

— Пожалуй, так. Разумеется, мое деление режиссеров на две категории очень условно. Я привел Пырьева и Данелия, как примеры

разных полюсов. Между этими крайними точками, наверное, располагается основная масса мастеров, которым не присуща столь четко выраженная манера работы. К сожалению, мне не довелось работать с Михаилом Ильичом Роммом, очень интересно и необычно музыкально мыслящим режиссером, которого я глубоко уважал.

— Ромма считали «немузыкальным» режиссером, но...

— Это говорилось после его «9 дней одного года», где музыки, действительно, почти нет. Но к более ранним фильмам Ромма писал музыку Арам Хачатурян, и это о многом говорит!

— Вот-вот, мне тоже вспомнился рассказ Хачатуряна о работе над «Человеком № 217», «Русским вопросом», «Секретной миссией», «Адмиралом Ушаковым»... Хачатурян утверждал, что Ромм очень чутко относился к музыкальной стороне фильма. Он подробно рассказывал, как шла разработка основной темы фильма «Адмирал Ушаков» — матросской песни: намеченная в увертюре, она затем возникает несколько раз, в разных интерпретациях — звучит лихо, со свистом и шиканьем, торжественно, в сопровождении фанфар, скорбно — в реквиеме... Ромм был одним из на редкость четко мыслящих режиссеров, а Хачатурян — композитором необычайно эмоциональным. Дуэт, построенный на контрасте темпераментов...

— Может быть, вспоминая именно работу с Роммом, Хачатурян говорил, что кинематограф помогает композитору логически мыслить, умело пользоваться основной темой в разных ситуациях.

Иногда эта тема может прозвучать в виде фоновой музыки, время от времени возникая намеком, иногда как аккомпанемент или как голос какого-то одного негромкого инструмента. Этот голос не отвлекает от действия, но помогает зрителю ощущать себя в сфере происходящего.

Композитор может поручить основную тему отчетливо звучащим инструментам — скрипкам, трубе, а потом повторить ее в легком гитарном переборе или в другом ритме (если

вначале, скажем, на четыре четверти, то потом в ритме вальса).

Техника композиторского творчества для кино требует умения придумывать массу вариаций. Конечно, это не бетховенские вариации, каждая из которых — законченная музыкальная миниатюра. В фильме вариация должна иной раз уложиться в 10—15 секунд. Вместо мощно звучащего большого оркестра очень часто нужны всего лишь два-три негромких музыкальных такта. Пронизать всю музыкальную ткань картины такими звучаниями-намеками, создающими нужную эмоционально-смысловую атмосферу фильма, — вот задача композитора, от которого требуется немало фантазии, изобретательности и мастерства.

— Не обидно ли, что зритель скорее всего ваших тонких намеков и не уловит, и не поймет?

— Подсознательно воспримет обязательно, а это очень важно для того, чтобы почувствовать атмосферу фильма. А на то, что услышит и поймет все, конечно, вряд ли приходится рассчитывать. Всю музыку в фильме и не нужно слышать, часто она на это и не рассчитана.

— То есть как — не нужно?! Тогда и музыка не нужна!

— А попробуйте, выключите ее, ту, которую вы слушали и вроде бы не слышали; получится пусто, чего-то неостанет... Представьте, вы входите в уютное кафе, полумрак, приглушенный гул разговоров, тихая музыка. Вы пришли выпить кофе и побеседовать. Вам эта музыка вроде бы и ни к чему. Но выключите ее — атмосфера уюта, располагающего к беседе, исчезнет, и важный для вас разговор может и не состояться. Вот как необходим бывает фон!

— В ответственной роли фоновой музыки вы меня убедили. Но вспомните немое кино, таперскую иллюстрацию: там в отношении фоновой музыки все было как раз наоборот. Звуки льющейся воды и энергичные аккорды — музыка, хоть и заставляющая себя слушать, пустая, никакая, и к тонкостям влияния на подсознание она вряд ли имела отношение.

— Урок тут заключается в рассуждении, так сказать, от противного. Способ «ляющей воды», к сожалению, живуч, и фильмы, музыкальное решение которых остановилось на уровне развития немого кино, до сих пор время от времени появляются на экране. Выражается это в том, что музыки в картине неоправданно много. Оркестр гремит в полную мощь там, где достаточно одного-двух инструментов. Эпизоды чисто иллюстративно сопровождаются музыкой, передающей лишь то, что мы и так видим на экране (бурю, движение поезда, любовное свидание). Это получается, когда композитор по неопытности, по непониманию кинодраматургии или недостатку фантазии имеющуюся у него тему не умеет трансформировать для экономного и наиболее выразительного использования.

В кино нередко случается, что режиссеру требуется музыка всего на несколько секунд, всего несколько акцентов, несколько коротких выразительных фраз, связанных с общим стилем и характером музыки фильма. Но если композитор не в состоянии эти несколько секунд сделать музыкально выразительными и осмысленными, он заполняет их звуками ударных или просто одним-двумя аккордами.

Несправедливо, однако, в грехе иллюстративности винить только композиторов: нередко они волею обстоятельств вынуждены предпринимать попытки покрыть грехи режиссеров.

— На этот счет очень резко высказался в одной из своих статей режиссер Лев Арнштам. Он писал о том, что музыку в кино некоторые режиссеры низводят до положения служанки. «Как и в немом кинематографе, она покорно иллюстрирует эмоциональные узлы и узелки, сопровождая действие и смазывая его пахучим до приторности экстрактом чистого параллелизма. Музыка помогает беспомощному режиссеру скрыть собственную эмоциональную недостаточность. Недостаточно выразительная любовная сцена? Пустяки! Музыка выручит своим сладкогласием! Вяловат монтажный ритм? Не страшно! Быстрое музыкальное движение создаст видимость стремительности...»

— И, как правило, попытки спасения фильма таким варварским способом не увенчиваются успехом. Фальшь сразу становится заметна, еще более заметна из-за того, что звучит музыка.

Недавно я видел фильм на военную тему, в котором речь шла о подвиге наших моряков. У режиссера, как видно, не нашлось обобщающего финального эпизода, и он решил «обобщить» повествование с помощью композитора. На экране шли кадры, уже не имеющие отношения к сюжету, потому что сюжет к этому моменту завершился, на экране было море, корабли, памятник, цветы... При этом звучала симфоническая поэма. Когда начал свою партию солирующий кларнет, я понял, что музыки еще будет много. И, действительно, вступили скрипки, валторны, потом женский хор... Музыка все звучала, хоть фильм, по существу, давно кончился. Если бы еще она звучала на завершающих титрах, а то на совершенно пустых, формальных и невыразительных кадрах!

— Вы привели пример слишком уж вопиющей кинематографической неграмотности, очевидной, по-моему, для любого зрителя. Интересно было бы поговорить о более тонких профессиональных вещах.

В одной своей статье начала 60-х годов Микаэл Таривердиев высмеял шаблонные приемы создания киномузыки, сравнив их с кулинарными рецептами. Вам нужно изобразить море? Пожалуйста! Возьмите арфу или лучше две арфы, полдюжины виолончелей и пару солирующих деревянных. Арфы «нарисуют» набегающие волны, струнные создадут общий комфорт, одинокий гобой или кларнет выполнит конкретную задачу — изобразит бурю или тоску по дому.

— Расскажу из собственной печальной практики. В свое время мне пришлось немало раздумывать над тем, какая музыка к месту, какая нет, и почему это происходит.

В юности я с большим удовольствием смотрел американские фильмы «из красивой жизни», которые шли после войны у нас на экранах. Особенно мне нравилось, как решаются в этих картинах лирические сцены. Как

только дело доходило до поцелуя (это ведь были фильмы конца 40-х — начала 50-х годов, на большую откровенность тогда даже в американском кинематографе не решались!), включался «хор» струнных — негромко, «под сурдинку».

В «Человеке-амфибии» Ихтиандру и его возлюбленной я тоже подарил эти нежные скрипки. Музыка была принята, и это окончательно убедило меня в плодотворности такого приема.

Потом я решил, что хор скрипок годится и для грубоватого боцмана Росомахи в «Пути к причалу», в сцене встречи с Марией, которую он когда-то бросил. Но, услышав эти нежные и красивые звуки, Георгий Данелия схватился за голову. Я не сразу понял, почему. Лирический ведь момент! И еще, надо сознаться, пару раз я пытался в любовных сценах пустить скрипки в ход, и режиссеры каждый раз их отвергали.

Тогда я, наконец, задумался, в чем же, собственно говоря, дело? И сообразил, что пользуюсь давно устаревшим штампом. В шестидесятые годы кинематографу уже не присуще выражать страсти столь сладко и красиво, в духе балетного адажио, где герой и героиня с разных концов сцены бросаются друг другу в объятия.

Кинематографические герои такое себе уже не позволяют, их чувства проявляются более сдержанно, скрытно, и музыка должна быть соответственной.

Конечно, и сейчас можно услышать с экрана скрипки, трогательно сопровождающие любовную сцену. Но использование их требует большого такта и вкуса.

В фильмах, созданных на республиканских киностудиях, часто слышишь прекрасную, чистую народную музыку, она выразительна и лаконична. Но иногда вкус и чувство стиля изменяют режиссеру и композитору, и в фильм привносится музыка в буквальном смысле «из другой оперы». Шествует, скажем, конница, и звучит во всю мощь оркестр — эффектная развернутая симфоническая картина, более подходящая для балетной сцены. Зачем этот парад? Ведь можно обойтись более экономными

и образными звучаниями: стук копыт, шумы на фоне народных инструментов... Или показывается сцена праздника в сопровождении пышной, опять-таки оперной музыки. Не достаточно ли было бы мелодичного звона медной посуды на фоне звучания нескольких колоритных национальных музыкальных инструментов?

Все это живучие «рудименты» музыки немого кино.

— Понятно. Кинематографу противопоказана музыка-иллюстрация, слепо и покорно следующая за изображением...

— Если, конечно, по сюжету не требуется особая стилизация под немое кино, то есть фортепьянная музыка в духе таперской. Но этот прием обычно сразу понятен и воспринимается так, как того хотели авторы — с юмором. В фильме Миханла Швейцера «Мичман Панин» с Вячеславом Тихоновым в главной роли, когда мичман-революционер рассказывает, чтобы сбить царскую охранку с толку, разные небылицы про свои роковые страсти, это изображается пантомимой под музыку в духе той, что сопровождала дореволюционные фильмы «про графьев». Ясно представляешь себе тапера, сидящего за стареньким пианино, и сладко замирающий зал.

Когда в кадре оркестр или танцплощадка, приходится следовать принципам немого кино, «рисовать» соответствующую звуковую картинку.

Но только картинку не натуралистическую! Старый принцип и в этом случае получил развитие.

Скажем, в эпизоде показан полковой оркестр. Тапер сыграл бы военный марш, не вдаваясь в сомнения. А мы раздумываем, какой именно перед нами оркестр: к какой эпохе он относится, оркестр это победителей или обреченных на поражение и т. п. Может возникнуть масса вопросов-нюансов, и в зависимости от того ответа, который дает на них режиссер, композитор найдет своеобразные краски для своей музыкальной картинки.

При этом очень важно подобрать состав исполнителей, соответствующий ситуации на экране. Если, например, нужна деревенская не-

затейливая балалайка, не надо приглашать Рожкова — знаменитого артиста-балалаечника, достаточно любителя, умеющего тренькать на одной струне. Иногда режиссер даже нарочно немного искажает звучание — для большей правдивости.

Мне вспоминается такой случай. В фильме «Внимание, черепаха!» — комедии Ролана Быкова, где присутствует некоторая эксцентричность, — есть эпизод с оркестром пожарников. Пожарники, согласно сюжету, играют на стадионе, перед соревнованиями. На озвучание пригласили рядовой средний оркестр. Хотя при желании, конечно, могли пригласить лучший, но характер исполнения должен был соответствовать ситуации. Оркестр играл очень старательно. Когда музыканты слишком старались, Быкову это не нравилось. И он предложил: «Пусть последние двенадцать тактов они сыграют торопливо, потому что их время истекло — пора начинать соревнования, а они своей музыкой всех задерживают. И мы снимем, как капельмейстеру делают на этот счет соответствующие знаки — давай, мол, сворачивайся, и он взвинчивает темп».

Так и сделали. Получилось забавно, и, главное, начисто исчезла иллюзия концертности, которая здесь была совершенно неприемлема.

— У вас есть опыт работы с зарубежными композиторами и режиссерами — как она проходила? Как вы работали, например, над «Синей птицей»?

— О, с режиссером Кьюкором наши отношения складывались совершенно по иному методу, непохожему на методы советских кинематографистов. Кьюкор давал общее задание — без подробностей: тут нужна песня, тут танец, тут нечто в старинном духе, тут в романтическом... Все это не вдаваясь в детали, не определяя размеры.

У меня создалось впечатление, что в зарубежном кино, в частности в американском, режиссер так глубоко не погружается «в кухню» музыкального оформления, как у нас.

— Представить себе американского режиссера в роли Данелия трудно?

— Просто невозможно представить, чтобы, скажем, Кьюкор сидел в звуковой монтажной,

подрезал два такта, подклеивал, пробовал по-другому!.. На американских студиях есть специальные люди, аранжировщики — профессионалы высокого класса, — которые всем этим занимаются. Режиссер чаще всего осуществляет только общее руководство.

В Голливуде, когда шла работа над «Синей птицей», часто мы с аранжировщиком Ирвином Восталом и музыкальным редактором, втроем, без участия режиссера (он уже определил место основных музыкальных номеров, песен, танцев) работали над фоновой музыкой, над акцентами. У нас это было бы невозможно: без участия режиссера не обходится ни один съемочный план, ни одна музыкальная запись.

В такой системе есть и свои плюсы, и свои минусы. Хорошо, что режиссер избавлен от возни с мелочами, которые может сделать специалист в этой области. Но плохо, что при этой высокой профессионализации неминуемо вырабатываются какие-то стандартные приемы. При высокой точности и выверенности того, что делают профессионалы-аранжировщики, теряется прелесть неожиданности, без которой пропадает искусство.



Р. Юренев

Всегда — о будущем

Шумела большая перемена в длинных вгиковских коридорах. Звонкий мальчишеский голос возвестил: «Мастерская профессора Копалина — в зрительный зал!» Илья Петрович заулыбался и доверительно проговорил: «Сознайтесь, больше всего горжусь вот этим званием — профессор...» И задумчиво, как бы про себя: «Значит, не ошиблась моя мама, когда отпустила меня в кино!»

Я удивился. Народному артисту СССР, лауреату многих Государственных премий, кавалеру многих высоких орденов было чем гордиться и помимо скромного профессорского звания. И потом — при чем здесь мама?

Спросить не успел. Окруженный шумливой стеной своих молодых учеников, Копалин уже исчез в просмотровом зале.

Позднее все выяснилось.

Но — по порядку.

●
Большое подмосковное село Павловское-Лужецкое, привольно раскинувшееся на берегу Истры, считалось богатым, передовым. Сказывалась близость Москвы: огородничество, извоз, дачники. Была хорошая школа. Вскоре после революции оборудовали клуб. Со школьных лет отличался Илья Копалин любовью к



И. Копалин

учению, к знанию. Став одним из первых комсомольцев на селе, мечтал о многом: и техника к себе влекла, и театр манил, и в газету писать хотелось, и должность учителя казалась высокой. Но тревожные вести с фронтов гражданской войны решили дальнейшую судьбу: активист-комсомолец добровольцем пошел в Красную Армию.

Думал — сражаться, а пришлось учиться. Определили Копалина в школу авиационных техников.

Фанерные «фарманы» и «блерио» казались фантастикой, волшебством. Тайны двигателей внутреннего сгорания, строение хрупких фюзеляжей из лонжеронов и нервюр, поразительное возникновение подъемной силы у обтянутого перкалью крыла — все это влекло к подвигам. Но грамотные авиатехники были нужны не меньше, чем пилоты. И, по окончании школы,

Копалин был определен авиатехником на Ходынское поле, на Центральный аэродром. Работы было много. Старенькие «нюпоры» и «фарманы» больше ремонтировались, чем летали. И от размеренно-однообразной аэродромной жизни снова потянуло Копалина к искусству, в театр.

Театральных студий было в те годы множество, самодеятельных кружков — еще больше. При фабриках Попова и Петрова, неподалеку от аэродрома, театральная студия работала энергично. Начали с одноактных пьес — драмы «Метель», шутки «Самоубийца». Копалин быстро вышел в главные герои. Играл и инженера, угодившего на каторгу, в мелодраме «Каторжник», и героя-любownika в драме «Страсть сильнее рассудка», а позднее — Назара Стодолю в одноименной пьесе Шевченко, князя в пушкинской «Русалке», Леля в «Снегурочке» Островского. Начав понемногу режиссировать, проявил стремление к современной революционной тематике. Поставил драму «Восставшие» о событиях Великого Октября, пьесу «Прежде и теперь» из жизни комсомола, «Мы и они» — о гражданской войне.

В родной деревне бывал по воскресеньям. Но когда удалось организовать драмкружок — зачастил и туда. Сам писал сценки, куплеты, частушки. Установил связь с московской «Синей блузой». Выступали в соседних деревнях. А после встречи рассвета в пригородном поезде додремывать приходилось под крылом у «нюпоры»...

Жизнь была наполнена до предела, время неслось неудержимо, но удовлетворения почему-то не было. В дневнике, вслед за перечнем сыгранных ролей и среди довольно несмелых стихотворений — Копалин записал:

«1922 г. 26 Июнь.

...И давно уж я кончил школу, давно получил звание красного техника-механика, давно живу в Москве, практикуюсь при мастерских Школы авиации, но все-таки в душе нет чувства удовлетворения. Все кажется, что я совсем не достиг того, к чему стремился».

Была недовольна и мама. По-крестьянски прямая и справедливая, она пристально следила за делами сына. И когда он, веселый и

разгоряченный, приходил со своих репетиций домой, вздохнув, говорила: «Все это хорошо, Илья, да — забава. Учиться тебе надо, на дороге выходить...»

А чему учиться и где, у кого?

Новое, существенное, решающее, неотвратимое вошло в жизнь случайно. К золотистым пляжам Истры, где расположился летний пионерский лагерь, двигалась невиданная доселе группа людей: впереди шагала милая девушка в обычном платице и красном платочке, за ней — быстрый, суетливый человек в кожанке, а за ним... за ним шли двое в огромных кепках с темными автомобильными очками, в сияющих и скрипящих кожаных куртках, в ярко начищенных крагах и черных перчатках. Один из красавцев тащил огромный штатив с киноаппаратом, другой делал пометки в блокноте карандашом.

«Съемщики приехали!» — разнеслось по лагерю.

«Мы — кинематографисты, киноки, — сказал человек с блокнотом, — будем снимать пионеров для фильма «Киноглаз». Я — режиссер Дзига Вертов. Это — оператор Михаил Кауфман. Это — монтажница Елизавета Игнатьевна Свилова. А это наш администратор — Кагарлицкий. Всем — заниматься своими делами! Будем снимать интересное! Вечером в школе — беседа!»

Вечером в школу тесно набилась молодежь. Как замороженные слушали Дзигу Вертова. Много было непонятным. Но страстная убежденность оратора, его решительность, смелость, целеустремленность захватывали.

Для начала Вертов разгромил старую, лживую, прогнившую кинематографию. Резко отграничил киноков от кинематографистов — «старьевщиков, недурно торгующих старым тряпьем». Было немного обидно за старые, любимые фильмы, особенно — приключенческие. Но Вертов был беспощаден. Объявил их — прокаженными, опасными для жизни, заразными! И когда с «снематографом» было покончено — развернул программу революционного кино, правдивого, помогающего строить новую социалистическую жизнь.

Именно жизнь и именно новую, социалисти-

ческую ставил Вертов в центр революционного кино. Призывал ее видеть, внимательно наблюдать, понимать. Средством видения и понимания считал киноглаз. Ему, киноглазу, приписывал необычайные, чудесные свойства...

Выходило, что может всемогущий киноглаз не только видеть, но и преобразовывать жизнь!..

И, стоя в толпе притихшей молодежи, чувствовал Копалин, что отлетают куда-то в прошлое и спектакли, еще более лживые, чем старые фильмы, частушки, наивные и неубедительные, даже «Синяя блуза». Даже «блерио» и «нюпоры», могущие взлетать в небо, стали казаться слабыми и смешными в сравнении с всемогущим киноглазом.

После беседы Вертов сказал, что кинокам нужны помощники. Знать ничего особенного не надо. Нужно хотеть узнавать жизнь. Видеть в ней интересное, новое. Разведывать это новое. И сообщать кинокам.

Так деревенский юноша в красноармейской шинели стал «киноком-наблюдателем», «кино-разведчиком». Он не только следил с замиранием сердца, как Вертов выстраивает пионерскую линейку, как Кауфман направляет свой тяжеловесный аппарат. Он новыми глазами смотрел вокруг себя, примерял, что же в жизни деревни может стать объектом внимания киноглаза?

А когда, закончив съемки, киноки уехали, Копалин в первый же свободный вечер пошел по оставленному ими адресу: Тверская улица, 24, «Культикино».

Киноки ютились в подвале. Подвал был тесен, прохладен, необъятен, населен крысами. Киноки обжили самый сухой угол. Там стоял деревянный стол с двумя жестяными тарелками, на которые наматывалась пленка. Пленка висела кусками разной длины на веревках, протянутых под потолком. За столом, заботливо прикрытая кожаной вертовской курткой, прокручивала пленку Свилова. Вертов с ножницами в руках бродил среди свисающих пленок, брал их, подносил к лампочке, исследуя на просвет, иногда отрезал. Иногда что-то писал на углу стола, рядом с вертящейся тарелкой.

Порою в подвал врывался Кауфман. Шумно делился дерзкими замыслами. Появлялись и другие операторы — Беляков, Лемберг. С маленьким смешным аппаратиком прибегали братья Толчаны. Над их аппаратиком пошучивали, но кадры, снятые ими, нередко шли в дело. Приходили совсем молодые — Петя Зотов, Боря Кудинов. Всем хотелось стать операторами. Копалина увлекала работа разведчика. Наблюдать, замечать, фиксировать окружающую жизнь было необходимостью, затем — переросло в привычку. Каждый раз, появляясь в подвале, Копалин сообщал Вертову свои наблюдения. Тот слушал внимательно, порою записывал, иногда говорил операторам: «Надо съездить, снять». Вскоре Копалин понял, что лучшие наблюдения находятся там, где жизнь хорошо знакома: в деревне, на аэродроме. Знал это и Вертов. Поэтому обо всем, что касалось деревни, стал советоваться с Копалиным.

Вскоре готов был фильм «Киноглаз», первая серия. Чего только в ней не было! Уличный фокусник-китаец, слон на улицах Москвы. Хлебопекарня, в которую, обратной съемкой, вбегали хлеба, чтобы превратиться сначала в тесто, а затем заколоситься пшеницей! Пьяницы в пивной «Моссельпрома». Сумасшедшие на Канатчиковой даче. Беспризорные, воришка-кокаинист. Все эти яркие, забавные, зорко замеченные и остро снятые эпизоды не давали все же общей картины города. Хотя и в них порою просвечивало что-то свежее, новое. Лучшим эпизодом фильма была жизнь пионерского лагеря. Приезд городских пионеров в деревню, их работа в парикмахерской, на почте, их помощь старым крестьянкам и, наконец, удивительный по ритму, поэтичности и радостному пафосу эпизод линейки и подъема флага — все это было проникнуто ощущением нового, социалистического. И Копалина радовало, что в эту пионерскую сюиту вошли кадры, снятые в его родной деревне, а также кадры, подсказанные им самим, разведчиком, наблюдателем-киноком.

Почувствовав и осознав свою кровную связь с «киноглазом», с киноками, Копалин принял первый в своей жизни идейный бой. На об-



И. Копалин, 1925

публичный просмотр «Киноглаза» собралось много кинематографистов, литераторов, газетчиков. Фильм не понравился. Обсуждение становилось все более скандальным. От критики отдельных эпизодов перешли к выводам об общей сумбурности и непонятности фильма. Затем послышались обвинения в напрасной трате пленки, в разбазаривании государственных денег...

И неожиданно для самого себя Копалин оказался на трибуне. Что говорил — не помнил. Страстно защищал фильм и, главное, принципы киночества, «жизни врасплох», документализма. Критиков обвинял в тугоумии, в реакционности. Зал гудел, потом свистел. Но слышались и аплодисменты. Свалившись с трибуны, попал прямо в объятия Вертова. Запомнились слезы на его ресницах, его горячий шепот: «Спасибо!»

Задуманные Вертовым последующие серии

«Киноглаза» осуществить не удалось. Но киноков это не обескуражило. С увлечением они продолжали работу над «Киноправдой», стараясь каждый выпуск пронизать единой идеей, оформить единой композицией. Особенно тщательно работали над выпусками, посвященными Ленину. В выпуск «В сердце крестьянина Ленин жив» вошли многие события, замеченные и осмысленные Копалиным.

И не удивительно, что Кауфману и ему Вертов поручил заказ на кинооформление отчетного доклада Моссовета. Пришлось уволиться из мастерских, распрощаться с авиацией. Он сделал это без колебаний, хотя немного и сожалел. Но мама была недовольна.

Вертов сказал: «Пригласи маму сюда. Она поймет».

Показали маме «Ленинскую киноправду». Будто побывала она в траурном Колонном зале, будто грелась на Манежной площади у костров, будто слышала рыдающие заводские гудки. И плакала о Ленине со всем народом, со всей страной. И всем сердцем поняла: нужно идти за Лениным, по ленинскому пути.

Выходя из киноческого подвала, обняла: «Это — нужно, сынок. Нужно делать такие картины. Иди работать в кино».

К докладу Моссовета сначала писали сценарий. Неугомонный Кауфман выдумывал несусветное, поразительное. Деловитый Копалин искал наглядное, доказательное. А дела у Моссовета были и поразительны, и наглядны. Кончилась гражданская война. Надо было дать людям хлеб, свет, тепло. Покончить с разрухой, спекуляцией, саботажем. Пустить трамваи. Оживить заводы. Наладить смычку города с деревней.

Разросшийся сценарий показали Вертову, и он пошел гулять по нему карандашом. За фактами, так старательно собранными Копалиным, Вертов видел общее, генеральное — шаги революции. Не добросовестные иллюстрации к скрупулезному отчету, а поэму о шагах Советской власти к будущему, к социализму увидел он в материале сценария. И убедил. Фильм снимался как поэма, как плакат, как манифест.

В Моссовете сначала не поняли, растеря-

лись, не хотели принимать. Но кинематографисты, литераторы, газетчики приняли фильм «на ура». И пошел «Шагай, Совет!» по экранам страны. Пошел как новое явление киноискусства — поэма-документ, агитационная хроника, — как жизненная правда, философски и политически обобщенная. Даже враги киноков, хулители «Киноглаза» поняли и приняли новый манифест Вертова и его единомышленников. Окрыленные киноки принялись сразу за несколько работ. Основную — над фильмом «Шестая часть мира» — возглавлял Вертов, осуществляли все. Кроме «Шестой части мира», делали номера «Совкиножурнала», наследника «Киноправд». Копалин был режиссером-монтажером. Как автор-режиссер сделал несколько короткометражек — «Лен», «Праздник миллионов». В вертовских традициях выпустил еще один «Отчет Моссовета», еще один ленинский фильм — «Памяти вождя».

Тесно войдя в братство Вертова, в содружество киноков, Копалин вошел и в более широкий круг деятелей левого революционного искусства. Вертова любил Маяковский, а значит, и ЛЕФ — Левый фронт искусства. Вертова любили пролеткультовцы. И ЛЕФу, и Пролеткульту были близки убеждения киноков с их отрицанием вымышленных сюжетов и героев, «игры», «чистого искусства», с их утверждением документа, с их стремлением поставить свое творчество на службу революции, Советской власти, строящемуся социализму. Вертова признавали своим и все левые кинематографисты, новаторы, искатели, экспериментаторы, как бы различны ни были их поиски. Через Вертова познакомился Копалин с беспокойными и самоуверенными лидерами новаторского кино — с Кулешовым, Пудовкиным, Эйзенштейном. Их фильмы — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «Мать», «Стачка» и, наконец, великий «Броненосец «Потемкин» совершили переворот и в самом киноискусстве, и во взглядах на него. Казалось, с развлекательным коммерческим кино — покончено. Победило кино идейное, агитационное, активно борющееся за социализм. В это верили все левые. В некоторых частностях,

в специальных творческих вопросах они порою расходились, порою — ожесточенно спорили между собой, но это были споры друзей, схватки своих. Эйзенштейн — самый авторитетный, резкий, смелый и знаменитый — не соглашался с Вертовым в отрицании игрового кино. Кулешов и Пудовкин ставили фильмы с актерами, на вымышленные литературные сюжеты. Они стояли за игровое кино, Вертов — за неигровое, Эйзенштейн декларировал, что стоит «по ту сторону игровой и неигровой»... Копалин робел вступать в дискуссии, но твердо и неколебимо стоял за неигровое, документальное.

Все левые сходились на том, что основой киноискусства является монтаж. Кулешов и Пудовкин понимали монтаж как соединение, сочетание кадров. Эйзенштейн — как столкновение. Вертов был ближе к эйзенштейновской точке зрения: монтируя, он стремился к контрастности, неожиданности, остроте. А Копалин, монтируя замысловатые, подчас кадры, снятые киноческими операторами Кауфманом, Лембергом, Беляковым, Зотовым, стремился прежде всего к ясности. Сделать кинодокумент ясным, понятным, отчетливо несущим идею, а посему активно воздействующим на зрителя стремился молодой режиссер. И здесь обозначилась его собственная позиция среди киноков. Он меньше других увлекался возможностями кинокамеры (киноглаза), меньше других экспериментировал с монтажом. Его интересовало содержание. Он был разведчиком нового в жизни, а не в языке киноискусства, разведчиком социализма. И монтаж понимал как отбор важного, главного.

Расхождения с Кауфманом проявились на первой большой совместной работе над полнометражным фильмом «Москва». Если Вертов был лидером, главой, учителем киноков, то Кауфман был их любимцем, их романтиком. Его выдумка была неистощима. Его смелость и изобретательность — поразительны. Это он крепил свой аппарат на подножках вагонов, на руле мотоцикла, на шпалах между рельсами, это он лез на крыши, на заводские трубы, на памятники в поисках ошеломляющих ракурсов. Его комната на Арбате была и лабо-

раторией, и клубом единомышленников, и даже кинотеатром, так как в ней имелись проекционный аппарат и экран-простыня. Кауфман вечно конструировал, пробовал, изобретал.

Копалин вспоминал: «Помню, как он заставлял меня вслед за собою лезть на фабричную трубу Трехгорки. Скобы, по которым мы карабкались, шатались — были плохо закреплены. Сердце замирало, а он кричал: «Давай, давай!» И, боясь взглянуть вниз, я тащил за ним кофр с кассетами (ведь ручных аппаратов тогда не было), а он кричал: «Смотри, какой интересный отсюда открывается вид»... Забирались мы и на площадку Триумфальной арки...»

Оба были влюблены в Москву, оба хотели воспеть. Кауфман — необычайными ракурсами, Копалин — обстоятельным рассказом. Победил, пожалуй, Кауфман. Фильм «Москва» не охватил основных свойств, важнейших особенностей столицы. Он ограничился двумя темами: москвичи на отдыхе и Москва — политический центр. Вторая тема была решена суховато, информационно. Зато зоопарк, Сокольники, набережные Москвы-реки были сняты увлеченно и увлекательно. Качели, карусели, танцы позволяли снимать с движения, с неожиданных точек. «Изюминкой» фильма стала девочка на качелях. Аппарат смотрел как бы ее глазами — сильно раскачиваясь, взлетая над парком. Но самое забавное — было лицо девочки, ликующее и испуганное. Да и во всем фильме интереснее всего были лица москвичей. Их удивление и любопытство у клеток белых медведей, обезьян. Их радость и веселье на танцплощадке. Да! Если Москва и не была показана во всех своих ипостасях, то радостный дух Москвы, ее бодрый, молодой, открытый характер были уловлены верно! Были поняты настроение, мироощущение москвичей.

Влиятельный критик тех времен — Хрисанф Херсонский писал: «В «Москве» методы киноков расплываются, а не идут вперед, к тому, чтобы глубже показать существо явлений жизни. Мало в ленте логической последовательности... В видовой «Москве» нет быта и не вскрыта вся деятельность столицы». Он

был прав. Но не учел того, что с особенной яркостью открылось позднее, через десятилетия после выпуска фильма. Фильм сохранил нам общий облик, дух, характер Москвы 20-х годов. Сейчас, в 80-х годах, он смотрится как захватывающий документ, захватывающий своей правдивостью, человечностью и радостью.

О фильме спорили. Но он привлек внимание. И Кауфман, и Копалин вышли на широкий путь самостоятельного творчества.

Но было бы ошибочно противопоставлять этих режиссеров. Они принадлежали к единой вертовской школе, наиболее ярко и полно выразившей тенденцию мирового кино к осмыслению, трактовке, поэтизации кинохроники. В Америке эту тенденцию воплотил Р. Флаэрти в своих замечательных фильмах «Нанук с Севера», «Моана Южных морей», в Европе — немецкий документалист В. Рутман в фильме «Берлин — симфония большого города» (который критики тех лет постоянно сравнивали с «Москвой»). Заслуги этих и некоторых других зарубежных мастеров несомненны и высоко нами чтимы, но необходимо сказать, что только Вертов и его школа, только киноки сознательно и последовательно ставили своей задачей поэтизацию документов с целью идейно-политического воспитания масс, а главной задачей — изменение человеческого общества, строительство социализма. Среди вертовцев были разные устремления, разные творческие темпераменты. Кауфман стремился поразить, увлечь зрителя, Копалин — доказать, растолковать. Кауфман был щедр на эффекты, Копалин — чуток к типическому. Фильм «Москва» отразил оба характера. Затем режиссеры разошлись, на всю жизнь сохранив взаимное уважение и дружбу.

Лучшие свои работы конца 20-х — начала 30-х годов Копалин посвятил деревне. И не только потому, что, крестьянский сын, он лучше всего знал и чувствовал деревенский материал. А главным образом потому, что русская деревня переживала тогда самый сложный революционный период своей жизни — коллективизацию. И разведчику социализма было что наблюдать.

В фильмах «За урожай» (1929), «Обновленный труд» (1930), «Один из многих» (1931) Копалин и его оператор П. Зотов стремились показать узость, ограниченность, бесперспективность индивидуального хозяйствования и победоносность и неизбежность коллективного. В первом фильме основное внимание уделено безнадежным попыткам единоличника получить урожай. Копалин как бы призвал все стихийные бедствия — засуху, суховей, сорняки, даже пожары. Единоличник, немолодой мужичок, только за голову хватался — так одолевали его несчастья. Такой драматургический ход был несколько прямолинеен, но не лишен убедительности: ведь единоличное хозяйство было действительно беззащитно от стихий. В фильме была намечена и тема классовой борьбы: пожар был показан как результат кулацкого противодействия. Киноки тоже боролись с кулаком!

Снимать было трудно. Аппаратура — один громоздкий аппарат. Скрипучая телега да тощая лошаденка — транспорт. Недоверие, а порой и враждебность крестьян. Вероятно, поэтому эпизоды прихода нового, колхозного в деревню вышли слабее.

Однако пресса встретила фильм хорошо. Критик Л. Вакс писал о нем: «Наша неигровая кинематография обогатилась еще одним замечательным фильмом, трактующим актуальные вопросы коллективного сельского хозяйства... «За урожай» выполнен методом киноглаза и своим потрясающим реализмом, оправленным в мастерский монтаж Копалина, лишней раз свидетельствует о наших серьезных победах...»

Попутно с полнометражными фильмами Копалин возглавил группу документалистов, выпускавших журнал «Социалистическая деревня». В многочисленных выпусках этого журнала процесс коллективизации был показан многосторонне, широко. Было создано много правдивых документов, ставших теперь неоценимыми, историческими.

1931 год для кинематографа стал переломным: советские инженеры П. Тагер и А. Шорин разработали стечественные системы оптической звукозаписи. Первыми советскими звуковыми фильмами стали хроникальные выпуски о процессе промпартии, об Олимпиаде искусств. Были озвучены музыкой и отдельными репликами художественные фильмы



Группа киноков.
Слева направо:
Е. Свилова-Вертова,
И. Копалин,
Б. Кудинов,
П. Зотов, А. Бушкин,
М. Кауфман

«Земля жаждет», «Тихий Дон». Снимался первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь»... Общественный интерес к звуковому кино рос с каждым днем.

Намерение Копалина снять звуковой фильм о коллективизации многими расценивалось как дерзость. Громоздкая и несовершенная техника позволяла снимать звук только в павильонах или специально оборудованных помещениях. Как же ехать с этой техникой в деревню, с ее бездорожьем, недостатком электроэнергии? Но киноки — наступали. Вертов, еще в начале 20-х годов пропагандировавший наряду с киноглазом радиоухо, отправился в Донбасс — снимать «Симфонию Донбасса», киногомни индустриализации. А Копалин стремился сделать звуковой гимн коллективизации.

И сделал. Его первый звуковой фильм «Один из многих» рассказал о жизни одного из рядовых колхозов. Рассказал обстоятельно, подробно и о трудностях, и о достижениях, и о работе на полях, и о быте — о клубе, о детских яслях.

Верный принципу документализма, Копалин решительно отверг модные в то время приемы имитации звуков, звукоподражания. Титанические усилия были потрачены на то, чтобы записать реальные звучания жизни: шум мотора, плеск весел на реке, лязг кос на косовице, смех и плач детей в яслях, песню работающих в поле людей. И, несмотря на отказы аппарата, на вторжение ненужных шумов, на несинхронность и другие бедствия — задача была выполнена. Реальные звуки деревенской жизни ворвались на экран, сделали рассказ о колхозе особенно достоверным, полнокровным.

У зрителя фильм имел решительный успех. Мнения кинематографистов и критиков разделились. Как и Вертова, Копалина упрекали в натурализме — злоупотреблении реальными звуками — и в формализме, в попытках эти звуки симфонизировать, осмыслить. Были нападки и на содержание: одни упрекали в приукрашивании, другие — в недостаточной остроте, третьи...

Спокойствие и упорство стали основой ха-

рактера кинока Копалина. Он очень внимательно читал и выслушивал все мнения, все замечания. И продолжал работу. Он выпускал свой журнал «Социалистическая деревня», монтировал фильмы о празднествах Первого мая и Великого Октября, фильмы об избирательной кампании, о пятинадцатилетии советского кино, о пионерах.

Среди этих актуальных, но быстро преходящих произведений документалистики выделялся необычный фильм «В селе Заметчине». Это небольшой, очень простой и скромный по форме кинорассказ о народном самодеятельном театре, организованном мастерами академического Малого театра в селе Заметчино, расположенном в глубине Тамбовской области. Горизонты колхозной тематики Копалина в этом фильме расширились. Без громких слов он рассказал о подлинно новом, социалистическом явлении — росте культурных потребностей деревни, трудовой и духовной связи деревни с городом, а также и о новых, неведомых до сих пор функциях профессионального искусства — о его творческой связи со зрителем, активном участии в духовной жизни народа.

Эту же тему новых общественных функций социалистического искусства Копалин разработал в фильме «Инженеры человеческих душ» — о первом съезде Союза советских писателей в 1934 году. Съезд, на котором А. М. Горький провозгласил основные принципы социалистического реализма, на котором с незабываемыми речами выступили А. Фадеев, Вс. Вишневский, И. Эренбург, Л. Леонов и многие крупнейшие советские и зарубежные писатели, был спокойно и ясно зафиксирован Копалиным и его операторами. Оба фильма — о Заметчине и о съезде писателей — оставили для истории документальные портреты и слова многих выдающихся деятелей нашей культуры. В них полно выявилась сильная сторона режиссерской манеры Копалина: ясность, достоверность, умение дать типические черты событий и людей.

Рядом с Вертовым и Кауфманом сдержанная, «незаметная» манера Копалина могла вначале показаться неяркой, информационной.

Но именно желание режиссера не щеголять своим мастерством, не любоваться своими приемами, а стремиться к правдивому, полному и достоверному выражению типических черт действительности сделало фильмы Копалина долгоживущими, придало им растущую с каждым днем ценность исторических документов.

Редкостная работоспособность Копалина сказалась и на стремительном расширении тематики его фильмов. В его творчестве укрепилась важнейшая тема — ленинская. В 30-е годы им были созданы фильмы «По ленинскому пути» и «Ленин» (совместно с режиссерами И. Сеткиной и Н. Кармазинским). Были собраны и объединены в единое поэтическое целое прижизненные съемки Владимира Ильича. Следуя во многом опыту своего учителя Вертова, создавшего в 1935 году свою великую ленту «Три песни о Ленине», Копалин и его соавторы придали ленинской теме возвышенное, патетическое звучание, но вместе с тем старались усилить познавательное, документальное значение картины. Фильм «Ленин» вошел в монументальную Лениниану, созданную советским кино в 30-е годы, и стал одним из образцов социалистического реализма в документальном кино.

Актуальность и достоверность фильмов Копалина позволяют нам сейчас ощущать поступь истории, входить в живой контакт с событиями прошлых лет, проникаться их духом. Даже если попытаться отделить фильмы Копалина от общего развития советской документалистики (что, разумеется, сделать невозможно) — даже только по ним можно получить живое, наглядное, образное представление о нашей истории, о развитии нашей страны.

Конец 30-х годов был отмечен усилением европейского фашизма, предвестиями и первыми раскатами второй мировой войны. И в фильмах Копалина тревожно, предупреждающе зазвучала военная тема. Операторы Б. Цейтлин и В. Ешурин сняли в Абиссинии агрессивное вторжение итальянских фашистских войск. Копалин смонтировал полнометражный фильм «Абиссиния» и два короткометражных выпуска. Он участвовал в монтаже материалов

Р. Кармена и Б. Макасева, снимавших героическое сопротивление испанского народа фашизму — для специальных выпусков (позднее из этих материалов Э. Шуб и Вс. Вишневским был создан фильм «Испания»).

Наконец, Копалину пришлось и лично принять участие в боевых действиях. Начав, совместно с режиссерами Р. Гуровым и М. Слущким, работу над юбилейным фильмом «Сыны трудового народа» — к двадцатилетию Красной Армии, Копалин вынужден был прервать монтаж исторических документов и срочно вылететь на Дальний Восток. Японские милитаристы нагло вторглись в наши пределы в районе озера Хасан. Будучи прикомандирован к штабу маршала Блюхера, Копалин руководил боевыми киносъемками и на базе Хабаровской студии хроники создал картину «Слава героям Хасана» (операторы Э. Баба-соев, П. Русанов, Н. Лыткин) — первый советский военно-патриотический фильм, смонтированный из документальных, специально для него выполненных фронтовых съемок. Суровое, тревожное и вместе с тем горделивое настроение рождает этот фильм. Впервые за много лет, отданных созидательному труду,

*«Разгром
немецко-фашистских войск
под Москвой». 1942*



советский зритель увидел подлинного врага, посягнувшего на наши границы, увидел и грозную мощь нашей армии. Патриотические чувства, вызываемые фильмом, были сильны и своевременны. Кинематограф начал воевать.

За «Славой героям Хасана» последовали фильм о боях на Халхин-Голе, обзорная лента «Красная Армия», специальный выпуск «Школа сталинских комиссаров». Все громче звучала в советском киноискусстве тема обороны, тема войны. Решали ее и мастера художественного кино. Удачнее других был фильм А. Иванова «На границе». Камерный сюжет об инциденте на дальневосточной границе был расширен, героизирован документальными кадрами из фильмов Копалина.

Мировые события перекинули своего летописца с Дальнего Востока — к западным рубежам страны. Тема войны сплетается с темой освобождения, с темой стремления к новой жизни. Совместно с режиссером И. Посельским Копалин снимает фильм «На Дунае» — об освобождении Бессарабии, затем «Навстречу солнцу» — о присоединении Латвии к Советскому Союзу. Разведчику социализма удастся уловить радость вступления народов на социалистический путь, показать впечатляющие сцены мирной трудовой жизни, подвергавшейся возрастающей опасности со стороны фашистских агрессоров. Ощущение этой опасности пронизывает, казалось бы, спокойные, светлые кадры...

...И война пришла. С первых же ее часов Копалин целиком посвятил себя отображению подвига советского народа, защищающего свою землю, свой труд, свои идеалы, свою честь. Он участвовал в осмыслении первых, сперва разрозненных кинорепортажей с фронтов. Но вскоре надел военную шинель и выехал в действующую армию.

Советская кинематография срочно перестраивала свою структуру, свою работу... Студии художественных фильмов эвакуировались из Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Одессы в Среднюю Азию. Хроника, наоборот, устремлялась к Западу. Были организованы фронтовые группы, состоящие из кинооператоров и возглавляемые режиссерами-

документалистами. Героизм фронтовых операторов, жертвовавших своею жизнью, стал незабываемой героической страницей в истории нашей культуры.

Начавшись со случайных одиночных репортажей (пехота на марше, артиллерийский залп, сбитый фашистский самолет и т. д.), фронтовая хроника уверенно шла к полному, многостороннему показу боевых действий. И хотя первые месяцы войны принесли нам мало радостей, мало побед — дух мужества, оптимизма, уверенности не покидал фронтовых репортеров. И вскоре радость победы пришла. Фашистские полчища, докатившиеся до московских окраин, были остановлены, разгромлены, отброшены.

Стало ясно: нужен документальный фильм об этом сражении, и как можно скорее. Еще до решающих боев руководство съемками под Москвой было поручено Копалину и молодому энергичному режиссеру Леониду Варламову. Копалин вспоминал: «Это были суровые, но и радостные дни. Суровые потому, что мы создавали фильм в условиях прифронтового города. Подвальный этаж студии превратился в своеобразную квартиру, где мы жили, как в казарме. Помню, ночами мы беседовали с операторами, уточняли задание на ближайший день, а утром, с рассветом, машины увозили операторов на фронт, чтобы поздно ночью вернуться с отснятым материалом. Были случаи, когда в машине, вернувшейся с фронта, лежало тело погибшего товарища и разбитая аппаратура. Но сознание того, что враг откатывается от Москвы, что рушится миф о непобедимости фашистских армий, придавало силы».

В начале февраля 1942 года, меньше чем через два месяца после исторической битвы, фильм был выпущен на экраны.

Список имен будет длинным. Но как опустить имя хоть одного из создателей этой исторической ленты?

Операторы: Р. Кармен, И. Беляков, Б. Макасеев, Б. Небылицкий, В. Штатланд, Т. Бунимович, П. Касаткин, Г. Бобров, А. Крылов, А. Лебедев, В. Соловьев, М. Шнейдеров, С. Шер, А. Щекутьев, А. Эльберт, М. Сухова.

Многие из них прославились своими последующими блестящими работами. Но многие увековечены на мраморных досках. На мраморных досках на Центральной студии документальных фильмов, во ВГИКе золотом начертаны их имена...

Однако список надо продолжить: ассистент режиссера В. Чекулаева, звукооператор И. Гунгер, музыка Б. Мокроусова, текст песни А. Суркова, текст к фильму П. Павленко, музыкальный оформитель В. Смирнов, директор Г. Азов.

Обычно в критике и киноведении не упоминают всех создателей фильма. Разве что в сносках, в фильмографии. Но бывают случаи, когда надо назвать всех, чтобы напомнить о коллективном творчестве в кино, чтобы дать понять, как труден и ответствен труд режиссера, направляющего и объединяющего этих людей... Спокойный, твердый, настойчивый и вместе с тем покоряюще приветливый и человечный Копалин был всегда душой беспокойных, часто меняющихся хроникальных коллективов.

...Фильм начинался с кадров прифронтовой Москвы. Баррикады на улицах. «Ежи» и надолбы. Пушки и зенитки на мирных скверах. Аэростаты заграждения. Большой театр, нелепо раскрашенный для маскировки. И — москвичи. Одни спокойно выполняют привычную работу. Другие строят на улицах укрепления. Третьи — записываются в ополчение и, получив оружие, в своей гражданской одежде образуют военный строй.

Воздушная тревога. Грозная красота зенитных залпов, шарящих в небе прожекторов. А работа на заводах продолжается: Москва кует оружие для фронта.

Парад 7 ноября. Хмурый дождливый день. Сталин на трибуне. Звучат его слова о великой миссии советских воинов — освободить мир от фашизма. Он называет имена великих русских полководцев, славит знамя Ленина...

И — бой. Впервые кинозрители увидели масштаб тех боев. Обреченно и яростно рвущегося в Москву противника. Богатырскую мощь нашей артиллерии. Кавалерийский прорыв. Армады самолетов... Особенно впечатля-

ла контратака лыжников. Одетые в белые маскировочные халаты, вооруженные автоматами, они стремительно скользили по снегу, в тумане, в пурге...

Фильм стремился охватить весь объем операции: наступление войск Рокоссовского на Истру, Лелюшенко — на Рогачев, Кузнецова на Яхром. Бой под Тулой, под Солнечногорском, освобождение Калинина, Клина, Волоколамска. Незабываемы кадры встречи наших войск освобожденными людьми. Незабываема старуха, осеняющая солдат крестным знаменем.

Но на смену героике и радости приходит ужас. То, чего не ожидали, не могли себе представить, но увидели на освобожденной земле. Развалины домов, тела погибших. Да, это страшно. Это — война. Но тела расстрелянных детей и стариков, повешенных юношей, изнасилованных и зарезанных девушек... Это даже не война. Это убийство. Это — фашизм!

И фильм не щадит чувств зрителя. Осквернены домик Чайковского в Клину, могила Толстого в Ясной Поляне. Взорван шедевр Растрелли и Казакова — Новонерусалимский монастырь. Все это взывало к отмщению.

Отмщение! Грозный кадр: шоссе, по которому отступали немцы, снято с бредущего полета. Оно завалено вражескими трупами. И

*«Город большой судьбы»,
1961*





И. Копалин,
Е. Свилова-Вертова,
С. Пумпянская
за восстановлением
фильма Д. Вертова
«Три песни о Ленине»

символический кадр: бронзовый Кутузов на Бородинском поле указывает нашим солдатам победоносный путь на Запад, вперед!

Фильм потрясал не только правдой огромных и грозных событий. Он впечатлял и мастерством, темпераментом, вдохновением, ощущавшимся и в операторских съемках, и в музыкальном оформлении, и в строгом, энергичном дикторском тексте, и в композиции, монтаже, в сочетании всех элементов киновоздействия, то есть — режиссурой.

Редко произведения кинодокументалистики имели такой всеобщий, такой безграничный успех. В голодной, холодной, все еще затемненной Москве у кинотеатров выстраивались очереди. Срочно печатались новые и новые копии, чтобы на всех фронтах и самых дальних тылах нашей Родины люди могли увидеть облик победы, ощутить ее масштабы и понять, что это первая, но далеко не последняя победа.

Все центральные, большинство областных и фронтовых газет посвятили фильму целые полосы. Печатались подробные рецензии, отзывы зрителей, заметки операторов, текст песни

Суркова, кадры из фильма. Алексей Каплер писал в «Красной звезде»: «Прекрасная, правдивая картина! Много мыслей и благородных чувств она вызывает. Картина вдохновляет на новые битвы и победы...» Валентин Катаев в «Вечерней Москве»: «...это замечательный фильм, который с потрясающей эпической силой передает нам одну из самых блестящих страниц мировой истории...»

Да разве все статьи процитируешь?

Рецензенты единодушно подчеркивали огромное политическое и оборонное значение фильма. Многие — и его высокую художественность. В этом фильме творческая манера Копалина нашла яркое выражение: через обстоятельное, достоверное изложение типических событий — к идейным обобщениям, к высокому духовному подъему.

«Разгром немецких войск под Москвой» пошел по всем экранам страны, пошел за рубеж, в Америку, где его признали лучшим фильмом года. А его создатели между тем разъехались по фронтам Великой Отечественной...

Полковник Копалин возглавлял фронтовые

И. Копалин и Р. Кармен
в гостях у режиссеров
А. и А. Торндайк.
Бабельсберг. 1961



киногруппы, мотался в грузовиках по прифронтовым дорогам; ходами сообщений, а то и ползком выходил на передовую, на ротные командные пункты, на тайные позиции разведчиков и снайперов, а оттуда — летел в Москву, на Центральную студию документальных фильмов, где осмыслились, монтировались и озвучивались кадры, снятые на фронтах. Ни от какой работы отказываться было нельзя. Поэтому стоят в творческой карточке Копалина и киножурналы «На защиту родной Москвы» и «Новости дня», и юбилейные картины о 25-й, 26-й и 27-й годовщинах Великого Октября, и информационные выпуски, смонтированные из киносъемок союзников — «Великобритания и США в дни войны», и многочисленные короткометражные фильмы о сражениях за Витебск, за Хелм, за Люблин, о вступлении в Восточную Пруссию, в Бухарест... Можно подивиться количеству созданных фильмов, но тот, кто помнит войну, поймет — так работали многие: недосыпая, недоедая, не задумываясь об опасности, не считаясь ни с чем — лишь бы сделать, лишь бы выполнить задание, лишь бы исполнить свой боевой долг.

Но среди повседневной оперативной работы удавалось Копалину создавать и большие полнометражные произведения: фильм «За Родину» обобщал операции наших войск на разных фронтах в 1942 и 1943 годах, а «Суд идет» содержал кинодокументы о первом суде над изменниками Родины, захваченными Советской Армией при освобождении Харькова.

Во всех этих работах, больших и малых, Копалин тесно сотрудничал с фронтовыми операторами, а иногда и с режиссерами. Чувство коллективизма, рожденное еще в вертовском братстве киноков, было ему всегда присуще. Он ощущал себя членом большого и славного содружества документалистов, ценил и пропагандировал все достижения, все успехи своих коллег. Уже после войны, в большой обзорной статье «С кинокамерой через время»¹, размышляя о делах и проблемах документального кино, Копалин писал о том, как военные операторы «в течение четырех лет, невзирая ни на какие трудности и опасности, день за днем, час за часом фиксировали все

¹ «Культура и жизнь», 1957, № 11, стр. 15.

этапы исторической битвы... Вот съемки в тылу врага у партизан Белоруссии, сделанные отважными девушками-операторами Машей Суховой и Оттилией Рейзман. В боях с врагом Маша пала смертью храбрых. Вот съемки в Карпатах оператора Бориса Пумпянского. Его тоже нет в живых. Вот входят в освобожденную Тирану войска албанской народно-освободительной армии. Это событие снял оператор Муромцев, погибший в боях под Триестом. Вот кадры освобождения Польши, они сделаны молодым оператором Владимиром Сущинским, павшим на подступах к фашистской крепости Бреслау».

Он всегда был склонен высоко оценивать труд друзей, а сам стремился остаться в тени. Это знали и ценили кинематографисты, охотно сотрудничавшие со спокойным, деловитым, опытным и талантливым режиссером.

В содружестве с С. Герасимовым создал Копалин два публицистических фильма о Крымской и Берлинской конференциях руководителей Советского Союза, Соединенных Штатов Америки и Великобритании.

Фильм «Крымская конференция» начинался с великолепных пейзажей Ливадии, Алупки, Ялты. словно глаз документалистов отдыхал после трагических пейзажей войны на чудом уцелевших дворцах и парках. Подробно, обстоятельно снято прибытие делегатов: заполненный военными самолетами Симферопольский аэродром, почетные эскорты и караулы, церемонии встреч. Вот Черчилль пытливо вглядывается в лица советских солдат, словно испытывая их силу и мужество. Вот смертельно больной, изможденный Рузвельт с умными, сияющими живой мыслью глазами. Вот Сталин, спокойный, подчеркнуто, привычно пренебрегающий суетой окружающих. Наблюдательные хроникеры выхватывают своеобразные жесты, позы, взгляды многочисленных иностранных гостей. И несмотря на то, что внешнего действия в фильме почти нет, что, кроме сцен прибытия, фильм фиксирует лишь заседания, кулуарные встречи и краткие прогулки делегатов, — значение происходящего, значение переговоров, которые определили судьбы послевоенного мира, передано не только дикторским

текстом, но и всей атмосферой неспешных, строгих, продуманно построенных кадров.

Атмосфера фильма «Берлинская конференция» — несколько более торжественная и официальная. Торжество победы ощущается в каждом эпизоде. Фашизм разгромлен, победа одержана — об этом говорилось на конференции, об этом свидетельствовали впечатляющие кадры обугленного, поверженного Берлина. Но противоречия между союзниками-победителями уже назревали, и это непостижимо ощущалось в красивых, парадных, торжественных кадрах фильма. Казалось бы — официальная политическая картина, строгая документация сложнейших переговоров. Но и она эмоциональна, художественна.

Первой большой послевоенной работой Копалина была «Освобожденная Чехословакия», начатая еще в 1943 году, когда режиссер руководил съемками формирования первых чехословацких воинских подразделений в глубоком тылу, в маленьком волжском городке. Кинематографические свидетельства славного боевого пути этих подразделений, получивших боевое крещение под Соколовом и дошедших вместе с Советской Армией до Праги, бережно накапливались и были включены в фильм. Широко использовал Копалин и трофейную немецкую хронику, и уникальные съемки, произведенные чехами в период гитлеровской оккупации. Благодаря этому фильм дает выразительный экскурс в прошлое — в недоброй памяти историю предательства Чехословакии ее западноевропейскими союзниками.

Шаг за шагом показывает Копалин героическую эпопею освобождения Чехословакии советскими войсками. Эпизоды наступательных боев сменяются переговорами президента Бенеша в Москве, кадрами вручения верительных грамот советским послом Зориным в первом большом чехословацком городе Кошице, только что очищенном от оккупантов. И снова — действия советских войск и кадры героического восстания словацких патриотов...

Центральной, наиболее значительной и волнующей частью фильма является история освобождения Праги. Копалину удалось пока-

На занятиях во ВГИКе



зять и бомбардировку древнего города фашистскими самолетами, и действия патриотов, пытавшихся на баррикадах препятствовать продвижению немецких танков, и начавшиеся пожары, и трупы мирных жителей на улицах... И когда напряженное волнение за судьбу города достигает апогея — незабываемые кадры показывают мощное наступление танков генерала Рыбалко. Танки не умещаются на узких европейских дорогах, они идут широким фронтом прямо по полям, по пахоте... Их сопровождают самолеты. Параллельный монтаж танкового рейда и гибнущей Праги как бы говорит: скорее, скорее, каждая минута дорога! И танки врываются в город... На улицы выплескиваются ликующие толпы пражан. Они сердечно приветствуют освободителей. И кажется, что грозные смертоносные танки излучают радость и тепло. И вот генерал-полковник Рыбалко встречает чехословацкое правительство на пражской площади — город освобожден, справедливость восстановлена.

Фильм завершает торжественный реквием: похороны советских воинов, отдавших жизнь за свободу Чехословакии. Цветы в руках у пражан. Слезы. И скорбь оттеняет радость свободы, радость победы.

Фильм «Освобожденная Чехословакия» явился первым советским документальным филь-

мом из серии, посвященной странам народной демократии. Весь его строй, вся его атмосфера пронизаны любовью и уважением к братскому народу, не склонившему головы, к народу, вступающему на новый путь.

Разведчик социализма, Копалин сумел ощутить и показать закономерность этого пути. Вместе с Копалиным над фильмом работали несколько молодых чехословацких кинематографистов. И такое содружество стало традицией. Советские документалисты не только создавали исторические киноэпопеи об освобождении и новой жизни братских стран, они помогали становлению национальных кинематографий, делились своим богатейшим опытом, воспитывали молодых мастеров. Во многих социалистических государствах работают ученики Копалина.

Вслед за большим, этапным фильмом, как всегда, последовали повседневные съемки. В несколько номеров журнала «Новости дня» Копалин дал впечатляющие эпизоды восстановительных работ. Страна залечивала глубокие раны. На обугленных, растоптанных полях пролегли борозды посевной. Из груд битого кирпича и обгорелого железа вставляли временные цехи заводов. Повсюду трудились люди в выгоревших гимнастерках, с темными пятнами от погон на плечах. В фильмах о празд-



«Первый рейс к звездам». 1961

новании 29-й и 30-й годовщин Октября были запечатлены военные парады на Красной площади — торжественные марши победителей, ветеранов великой войны, украшенных орденами и медалями. В специальных выпусках о пребывании в Москве делегации чехословацкого правительства, о встрече министров иностранных дел, о визите в Москву фельдмаршала Монтгомери Копалин зафиксировал факты политической жизни. Особое значение для Копалина имел созданный совместно с режиссером И. Сеткиной небольшой очерк «В передовых колхозах». Всегда близкая, всегда волнующая тема русской деревни приобрела в нем новые оттенки: колхозы спешили восстановить сельское хозяйство, чтобы накормить победившую страну. И это чувство общности, чувство единства со всей необъятной социалистической Родиной отчетливо ощущалось в небольшом, скромном фильме.

Вместе с И. Сеткиной принялся Копалин и за новую большую работу, чтобы продолжить хорошую традицию документалистов. Еще до войны по идее А. М. Горького был создан фильм «День нового мира», в котором были собраны эпизоды, снятые девяносто семью операторами в разных точках нашей страны — в один день, в августе 1940 года. Замысел удался — созданный Р. Карменом и М. Слуц-

ким фильм вместил огромные масштабы, разнообразие и плодотворность труда социалистической страны. Традиция была продолжена в фильме «День войны» М. Слуцкого, объединившем съемки операторов на разных фронтах и в тылу. Теперь следовало показать «День победившей страны». Фильм замыслился полнометражным и цветным. Это потребовало большой организационной и экспериментальной работы. Цвет не был еще настолько освоен, чтобы более ста операторов могли без подготовки производить съемки в самых отдаленных местах страны. Однако, несмотря на многие трудности, задача была выполнена. Разнообразные эпизоды органично объединялись благодаря сценарию и дикторскому тексту Бориса Агапова. Масштабность, невиданный размах восстановительных работ были запечатлены хорошо, однако ощутимым недостатком фильма стала официальная праздничность: огромные трудности, испытанные советским народом, столь естественные после военных потерь и разрушений, были показаны торопливо. Этим недостатком страдал не только фильм Копалина и Сеткиной. Советская документалистика вступала в сложный, противоречивый период увлечения украшательством. Копалин понимал неполноценность празднично-велеречивых фильмов. И старался ее преодолеть. И если его «Северная Осетия», «По Верхней Волге» не выходили из ряда многочисленных поверхностно-обзорных, дидактических фильмов, то в решении деревенской темы он нашел серьезные, правдивые интонации. Фильм «Обновление земли» (по сценарию Н. Садковича) драматично показал борьбу колхозников с суховеями, эрозией почвы, засухой. Правда, социальные проблемы послевоенного периода были показаны гораздо слабее. Но все же фильм говорил о трудностях, о том, что наладить хозяйство, поднять урожайность, накормить страну — ответственно и нелегко.

Среди многочисленных работ Копалина конца 40-х и начала 50-х годов выделяется ряд короткометражных и два больших полнометражных фильма об Албании. Если кинематографисты Чехословакии, Польши, Венгрии и

других народно-демократических государств, опираясь на помощь советских мастеров, могли развивать и обновлять имевшийся у этих стран кинематографический опыт, в маленькой и отсталой Албании своей кинематографии не существовало. Нужно было начинать на равном месте. Советский Союз построил в Тиране новую, современно оборудованную студию. На этой студии Копалин воспитал группу молодых кинематографистов, каждый из которых проходил творческую практику на ЦСДФ, а несколько албанцев были приняты во ВГИК. В результате был создан большой цветной фильм «Новая Албания», увлекательно рассказавший об истории, природе, культуре албанского народа и о том новом, социалистическом, что родила победа над фашизмом.

Сегодня фильмы, снятые И. Копалиным, обрели еще и смысл документального обвинения тем, кто, поправ память о братской помощи и искренней дружбе советских людей, старается сеять среди албанского народа недоверие и вражду к нашей стране.

Интернационализм, уважение ко всем народам, особое внимание и любовь к народам, избравшим социалистический путь, стали идейным содержанием многих работ Копалина 50-х и 60-х годов. Поводами для создания фильмов служили события политической и общественной жизни: подписание международных договоров в Варшаве и Вене, Всемирные фестивалы молодежи в Бухаресте и Варшаве, Всемирный конгресс за всеобщее разоружение и мир в Москве, праздники песен, гастрольные выступления зарубежных артистов («Международный концерт», «Порги и Бесс»), шахматные соревнования («Восьмой чемпион мира» — о Михаиле Тале), визиты государственных деятелей. Порою фильмы о борьбе за мир носили обобщающий публицистический характер («Добрые соседи», «Набат мира», «Голос народов мира»).

Мир, дружба, единство, разоружение, мирное сосуществование — эти плодотворные идеи одухотворяют фильмы Копалина на международную тематику.

На всех этих работах Копалина сказывались и достоинства, и недостатки нашей кино-

документалистики 50-х годов. Несомненна их политическая целеустремленность. Несомненно гуманистическое отношение ко всем народам. Несомненна правдивость. Но ощущается и излишняя дидактичность, настойчивое повторение общих мест, встречаются привычные, стандартные приемы, приедается и пышный, нарядный, приподнятый стиль.

60-е годы стали эрой завоевания космоса. Тоненький голосок спутников уже прозвучал над планетой, готовились к полету космонавты. Для создания фильма об этом была создана бригада из работников документального и научно-популярного кино, возглавляемая режиссерами И. Копалиным, Д. Боголеповым и Г. Косенко. Писатели Г. Кублицкий и Е. Рябчиков подготовили обширный, насыщенный научными сведениями сценарий. В нем авторы говорили о многовековой мечте человека — подняться к звездам, вспоминали вавилонские звездные башни и пушки из романа Жюль Верна, фанерную ракету из старого фильма «Аэлита» и чертежи Н. И. Кибальчича, созданные в камере Петропавловской крепости, наконец — расчеты К. Э. Циолковского, произведенные в калужской глуши.

Огромный интерес представляют эпизоды советских исследований. Первые спутники. Лунники. Полет Белки и Стрелки. Все это подводит к кадрам, ошеломившим зрителей

«Страницы бессмертия». 1965



тех лет, к кадрам предполетных тренировок человека.

Среди будущих космонавтов мы постепенно выделяли одного — с особенно ясной улыбкой, с особенно светлым взглядом. Гагарин! И фильм рассказывает об этой легендарной судьбе: мальчонка, сын колхозника, ремесленник, студент техникума, член аэроклуба, курсант военной летной школы, летчик-истребитель. И вот Гагарин перед Государственной комиссией накануне полета: спокойствие, уверенность, улыбка...

«Первый рейс к звездам» вышел на экраны в начале июля 1961 года. Им был торжественно открыт II Московский международный кинофестиваль. В фильме сказалось присущее манере Копалина стремление раскрыть, обосновать, объяснить изображаемые факты. Поэтому празднично-пафосный, поэтический фильм о великой нашей победе приобрел и научно-познавательное значение. Многие новое, поражающее своею смелостью и неожиданностью, стало достоянием широких масс.

Постигая все новые события, темы, материалы, Копалин оставался верным и своим традиционным интересам. В том же 1961 году он вместе со сценаристами Ю. Каравкиным и С. Зениным, операторами В. Микошей, Р. Халушаковым, И. Бганцевым создает новую картину о Москве — «Город большой судьбы».

То, что когда-то не удалось Копалину вместе с Кауфманом — показать столицу во всем богатстве ее исторических, политических, трудовых и бытовых аспектов, — не вполне удалось и сейчас. И вряд ли вообще возможно вместить в один фильм всю московскую многоликость, всю московскую многозначительность. Но Копалин и его сотрудники сумели ухватить и донести до зрителя само ощущение бесконечного многообразия и масштабности московской жизни. В фильме есть и праздники на Красной площади, и реликвии Кремля, и экспонаты Музея Революции, и уникальные кадры выступающего перед москвичами Ленина, и суровые кадры времен Отечественной войны. Есть и эпизоды расставания москвичей с прошлым — снос старых домов, преображе-

ние целых районов. Строительство новых домов в Новых Кузьминках, на набережных, в центре города, новые станции метро... В фильме найден удачный прием для воплощения динамики московской жизни: большинство съемок произведено с движения. Трансфокаторы, краны, специальные съемочные автомобили позволили режиссеру дать жизнь в динамике, в кипении, в нарастающем ритме.

Но временами ритм фильма замедляется. Когда речь заходит о людях, о москвичах. И зритель, словно в гости, заходит к Галине Улановой, к летчику Коккинаки, к академику Трапезникову, к водителю троллейбуса Андрееву, к рабочему и поэту Воронцову и к другим людям — обычным и неповторимым, озабоченным и радушным, серьезным и веселым, словом — к москвичам. Фильму удалось совместить масштабность с человечностью.

Большинство фильмов Копалина снималось под его руководством по специально написанным при его участии сценариям и было посвящено актуальным событиям современности. Но разведчику социализма приходилось обращаться и к истории, бросать внимательный, испытующий взгляд в прошлое. Во многих фильмах о современности есть исторические, ретроспективные разделы. Мы только что описали их в фильмах о Гагарине, о Москве. Эти эпизоды придавали лентам историческую перспективу, монументальность, размах. Есть у Копалина и целиком исторические картины, смонтированные из старой хроники, из документов прошлых лет.

Жанр исторического «монтажного» фильма еще в 20-х годах создала Эсфирь Шуб, по-новому трактуя, переосмысливая хронику дореволюционных времен. В годы войны Александр Довженко, Сергей Юткевич и другие режиссеры использовали фашистскую хронику, придавая ей новый, антифашистский смысл. В отличие от них в своих картинах «Незабываемые годы» (созданной к 40-летию Октября) и «Страницы бессмертия» (вышедшей в 1965 году) Копалин использовал огромное количество кинодокументов советской хроники, стараясь сохранить, воссоздать те идеи, те чувства, с которыми эти документы были созда-

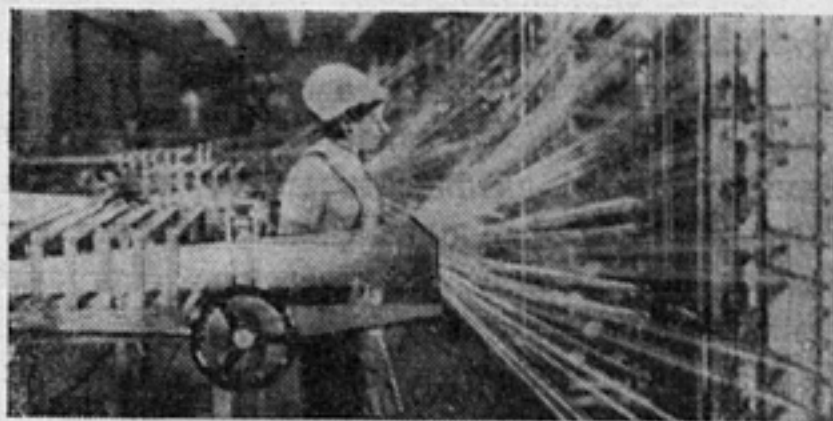
ны. Это была задача не полемиста, не оппонента, а летописца, бережно переписывающего правдивые сказания.

В «Страницах бессмертия» собраны кадры, снятые во время гражданской войны Э. Тиссэ, П. Ермоловым, А. Левицким, П. Новицким, Е. Славинским, Г. Гибером. Неизгладимое впечатление производят кадры индустриализации и коллективизации. Впервые можно было увидеть кинопортреты маршалов Тухачевского, Егорова и некоторых других деятелей, несправедливо преданных забвению.

Справедливое, исторически обусловленное, научное отношение к кинодокументам характерно и для последней, итоговой режиссерской работы Копалина «Страна моя», выпущенной в 1967 году, к пятидесятилетию Октября. В ней органически слиты основные темы копалинских картин — ленинская, колхозная, московская, оборонная, антифашистская, историко-революционная. Копалин был пионером звуковой («Один из многих») и цветовой («Берлинская конференция», «День победившей страны») кинодокументалистики. «Страна моя» была первой полнометражной широкоформатной картиной. Широкий формат и цвет придали ей масштабность, праздничность, но затруднили использование старых, черно-белых кадров.

С большим мастерством и терпением, используя новую технику, в течение почти двух лет работали Копалин и его сотрудники — сценарист Ю. Каравкин, сорежиссер С. Пумпянская, группа операторов — над восстановлением и пересъемкой кинодокументов.

Огненными цифрами «1917» и ленинскими кадрами начинается фильм. Старые, всем хорошо известные, всеми любимые кадры Ленина возникают на фоне огромного, трепещущего красного знамени. Острые стыки прошлого и настоящего, широкие многоцветные кадры современных пейзажей нашей необъятной страны сталкиваются с документами прошлого. На экране появляются помещики, чиновники, духовенство, царь. И рядом с их самодовольными фигурами — кадры беспримерной нищеты, бесправия, унижения. Порою эти старые кадры присутствуют на экране



«Страна моя». 1967

одновременно с современными. Приемы полиэкрана, с его сложным, многосюжетным построением служат для резкого, контрастного сопоставления, столкновения старого с новым. А новое показано щедро, разнообразно. Вместе с солнцем идет киноаппарат по могучей стране от берегов Тихого океана, от гигантского порта Находка, через Сибирь, Алтай, Казахстан, Узбекистан на Украину, в Закавказье, в Ленинград и Москву. Операторы Е. Аккуратов, В. Воронцов, И. Галин, Н. Генералов, В. Микоша отлично овладели новой широкоформатной техникой: и пейзажные, и портретные, и комбинированные кадры впечатляют. Особо надо отметить работу оператора комбинированных съемок И. Фелицина.

В фильме есть счастливые находки. Например, рассказ академика Дубинина о своем беспризорном детстве. Одновременно с крупным планом Дубинина на полиэкране возникают беспризорники, потом ставшие воспитанниками детского дома. И старые кадры вырастают, занимают все пространство огромного экрана: мы видим Ленина на Красной площади, а рядом с ним детдомовского парнишку, и узнаем: это Дубинин. Ленинской заботой беспризорник вырос в ученого с мировым именем. Так же выразительно одновременное присутствие на экране старых и новых съемок, когда речь идет о судьбах малого нанайского народа, до революции вымиравшего, а сейчас полноправного и процветающего в братской социалистической семье. Или о крестьянке З. Гусейновой, ставшей министром высшего образования Азербайджана.

Не все одинаково удалось Копалину в этом итоговом фильме. Материала было так много, что порой приходилось спешить, возникала скороговорка. Но в какой фильм можно уложить события пятидесятилетнего пути нашей великой страны? В один фильм, конечно, нельзя. А вот в одну режиссерскую биографию, оказывается, можно...

Мысленно стараюсь охватить творческий путь Ильи Петровича Копалина — от первых репортажей разведчика-кинока через ленинские, московские, колхозные, антифашистские, историко-революционные фильмы, через многие десятки короткометражных очерков и киножурналов — и славный путь нашего народа, нашей страны воплощается передо мной в экранные образы. Зорким, трезвым, взыскательным и влюбленным взором смотрел Копалин, разведчик социализма, на новый мир, возникающий вокруг. И сумел этот мир воплотить.

На протяжении своего полувекового пути Копалин не только создавал фильмы, но осмыслял и пропагандировал свое искусство — документальное кино. В одной из статей он писал: «Сила советских документальных фильмов в их правдивости, идейной направленности, в большевистской, партийной страстности. Там, где художник понимает свои задачи, чувствует ответственность перед зрителем за правдивость изложения фактов, где он пытается проникнуть в глубину явлений, чутьем советского киножурналиста пытается найти ростки нового в окружающей действительности и донести это новое до зрителя, — там он становится настоящим большевиком-агитатором и пропагандистом, а его произведения — мощным средством коммунистического воспитания масс»².

Последние годы жизни Копалин посвятил преподаванию во ВГИКе, возглавляя кафедру документального кино. Свой громадный жизненный и творческий опыт он щедро отдавал молодежи. Многие современные документалисты — его ученики.

Вот почему народный артист СССР, лауреат

многих премий и кавалер многих орденов более всего гордился званием профессора. Он видел свое бессмертие в делах продолжателей, учеников. Он знал счастье исполненного долга, оправданных надежд.

Он требовал от своих учеников правдивости, ясности, точного выбора цели. В 1972 году в первой лекции будущим режиссерам-документалистам он говорил: «Перед глазами документалиста, перед его камерой проходит тысяча различных событий, явлений, которые кажутся ему интересными, которые надо зафиксировать. Но не все явления и события... заслуживают того, чтобы их фиксировать. У художника должна быть главная мысль; у него должно быть ясное представление о том, какую мысль он хочет донести до зрителя. Когда эта мысль для него становится ясной, главной, доминирующей над всем, что его окружает, тогда он фиксирует факты или события, с которыми соприкасается».

Прежде всего — мысль. И ясное ощущение — для чего это делается. Так он работал всю свою жизнь. Мыслью о будущем человечества пронизаны его картины.

В холодном подвале на Тверской, во владениях киноков, старая крестьянка, его мать, сказала правду: такие картины делать было нужно.

В подготовке материалов номера принимали участие: В. Ишимов, Ю. Коршак, О. Полозкова, С. Тримбач, П. Шепотинник.

² «Искусство кино», 1950, № 1, стр. 23.



К 70-летию Шукура Бурханова

Не уставать вам, Шукур-ака!

Судьба свела меня с Шукуром Бурхановым в Ташкенте в самом начале 50-х годов. Он был знаменитый артист, и мы, студенты театрального института, сбегали с лекций специально, чтобы попасть на дневные спектакли в Театр драмы имени Хамзы: нам не терпелось увидеть Бурханова. Его искусство было удивительным. Он обладал редким даром, который я бы назвал магнетизмом заразительности. Мы, тогда молодые ребята, учились у него эмоциональному языку актерского творчества. Шукур Бурханов был и остается для меня образцом актера-творца. Он вносит в каждую роль свою тему, свою мысль, свой огромный темперамент.

Бурханов — актер колоссального диапазона. Помню один необычайно насыщенный сезон в Театре имени Хамзы. Бурханов работал над образом Ленина; играл Ромео и Городничего. Ему тогда было 40 лет, но мы называли его Мастером. Немногим старше он выглядит и сегодня, хотя прошло с той поры три десятилетия.

Работая в театре, Бурханов много сил отдает и кино: сниматься он начал в 1940 году. В «Тахире и Зухре» с блеском сыграл Карабатыра, носителя темных и жестоких традиций феодального прошлого. В «Бае и батраке» — батрака Гафура, в «Птичке-невеличке» — председателя колхоза, честолюбивого Каландарова, в «Звезде Улугбека» — неистового Мирзу Улугбека. Однако всенародную славу и любовь кинозрителей Бурханов стяжал бессмертным, на мой взгляд, образом Юсупа Ялантуша, бесстрашного воина, предводителя восставших дехкан в картине К. Ярматова



«Буря над Азией». Глубокий трагизм и романтичность, столь свойственные палитре Бурханова-актера, слились в героической фигуре вождя бедняков, исполненной подлинно эпической мощи. А как интересен был Шукур Бурханов в образе Калин-царя из фильма А. Птушко «Илья Муромец»!

Мне посчастливилось сниматься с Бурхановым на «Узбекфильме» в картине «Новоселье», и магнетизм таланта этого удивительного актера я испытал лично. Одержимый работой, он немедленно включил в свою «орбиту» всех нас. Рядом с ним просто нельзя было играть не в полную силу.

Вот эта неистовость большого мастера, я уверен, и помогает его долголетию в искусстве, сохраняет накал высокого творческого горения. Пусть же и дальше он удивляет и вдохновляет нас своими работами, открывает нам прекрасное в человеке, и, как говорят узбеки, не уставать вам, Шукур-ака!

Роман Ткачук



О. Ульянова

Труд души

В юности желание, тайное или явное, стать актером, наверное, столь же естественно, как в детстве стать клоуном. Думаю, дело не только и не столько в славе, сопутствующей этой профессии, сколько в неосознанном стремлении к духовной полноте, в предощущении той целостности, которую ожидают от творческой работы. С годами вянет мечта, но на всю жизнь остается томящее волнение от прохлады сцены, таинственной глубины кулис. И неутоленное любопытство: что же это за странная профессия — актер, что предшествует премьерному фейерверку афиш, цветов и аплодисментов?

Парадокс актерской профессии — в ее одновременной публичности и изолированности. Быт актера, его будни, труд, надежно сокрытые от посторонних глаз, до сих пор часто окутаны легендами, мифами, а то и просто расцвечены анекдотами. Немало, прямо скажем, этому способствовали и сами актеры — невольно, разумеется, в естественном стремлении оградить свое святая святых от бесцеремонного, праздного любопытства.

Михаил Чехов в своей мудрой и горькой книге писал: «Со временем актеру станет ясно, как глубоко связаны его жизнь и профессия»¹. Поэтому книги актеров о своем искус-

стве оказываются книгами их жизни: «Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева», «Повесть о жизни», «Жизнь актера», «Жизнь в искусстве»... Но даже тогда, когда авторы сознательно ограничивают свою задачу кругом профессиональных проблем, сам предмет «записок», «бесед», «диалогов» — есть жизнь артиста, его судьба.

Перед нами три книги известных мастеров театра и кино — Михаила Ульянова², Сергея Юрского³ и Юрия Никулина⁴. Вышедшие в разное время, они обладают внутренним родством, и это — явление знаменательное. Актеры рассказывают о себе и о своем искусстве, рассказывают по-разному, что вполне понятно. Но каждая книга возникла не случайно, а как свидетельство и порождение тесного контакта актера с его аудиторией. Собеседнику-зрителю обязан театр своим существованием, собеседнику-зрителю-читателю обязаны своим появлением на свет книги актеров. «Мне хотелось в этой книге... удовлетворить естественное любопытство зрителей... к удивительному искусству, где люди играют в человеческие отношения», — предваряет свою книгу Сергей Юрский (стр. 8). Эту фразу можно отнести ко всем трем разбираемым работам. Более того, существует еще один, эмоциональный, аспект разговора с читателем, который роднит книги М. Ульянова, С. Юрского и Ю. Никулина.

«Мне бывает бесконечно обидно и горько, когда я вижу в глазах говорящего о нашей профессии огоньки насмешливости и снисхождения: «Дескать, знаем мы, какая у вас легкая и безответственная работенка», — досадует М. Ульянов (стр. 96).

«Мне иногда кажется, что появилась целая категория зрителей, которые больше любят рассказы про искусство, чем само искусство», — констатирует С. Юрский (стр. 90). И явное раздражение слышится в рассказе Юрия Никулина о фамильном звонке под-

² Михаил Ульянов. Моя профессия. М., «Молодая гвардия», 1976.

³ С. Юрский. Кто держит паузу. Л., «Искусство», 1977.

⁴ Ю. Никулин. Почти серьезно... М., «Молодая гвардия», 1979 (ссылки на эти издания даются в тексте).

¹ Мих. Чехов. Путь актера. Л., «Academia», 1928, стр. 52.



выпившего шофера с «Мосфильма»: «Юра, привет, это Аркадий... не помнишь, что ли?» Проходил... с приятелями мимо цирка, а сейчас стоит в проходной и просит «устроить» всю пятерку (...за десять минут до начала) на представление» (стр. 11).

Книга актера цирка и кино Юрия Никулина имеет самый широкий адрес — как и искусство цирка, которое мудро уравнивает детей и взрослых. Для зрителя клоун психологически связан с детством, с праздником, с импульсивным, непосредственным выражением эмоций, и представление о его жизни и труде поэтому самое неадекватное. «Мне понятно возбуждение детей и взрослых, которые, подходя ко мне за кулисами или здороваясь, издали, заранее начинают смеяться» (стр. 571). Для них клоун — не актерское, а жизненное амплуа.

Не мудрствуя лукаво, автор рассказывает о своей человеческой и творческой судьбе, о тяжелом, подчас утомительно однообразном труде на пути к мастерству, к тому, что в театре называется найти свое лицо, а в цирке — свою маску.

Особенность этой книги — ее разговорный характер: ведь клоун накоротке со зрителем. Она будто бы не написана, а рассказана: пожитейски просто и доходчиво. Ее страницы — о жизни, которая ушла на то, чтоб «жизнь

прожить», выстоять войну, сохранить друзей, любить, скитаться по разным циркам и работать, искать, надеяться.

Ю. Никулин вспоминает обстоятельно, выживая из памяти мелочи и детали, которые, надо признаться, стоят подчас целых глав. Из эпизодов, случаев, эскизов актерских характеров и судеб сложилась книга «Почти серьезно...». «Почти» потому, что по странной особенности памяти и по складу характера автор склонен видеть и запоминать в жизни прежде всего забавное.

Страницы о войне — одни из лучших в книге. Можно по-разному рассказать о войне — с позиции главного героя или с точки зрения тех, кто «в эпизодах». Пожалуй, вот так же просто и разительно по-новому сыграл Ю. Никулин в фильме Алексея Германа «Двадцать дней без войны». Так же, как и в книге Константина Симонова, — это война без кровавых сражений: через психологию тех, для кого понятия «обретение» и «потеря» неразрывно связаны, для кого трагедия стала бытом; этот быт никому не дано ни принять, ни отвергнуть. «Смерть на войне, казалось бы, не должна потрясать. Но каждый раз это потрясало». И все-таки «со временем... чувство притупляется» (стр. 110). Противоречие? Но как выражена в нем страшная реальность, как обнажена правда сурового времени!

В одной из телевизионных передач фронто-

вик рассказывал, что на фронте не хватало людей, приходилось «работать» за пятерых-десятерых и очень уставать. Тогда поразило это житейски-бытовое «работать» и еще — «очень уставали»: чаще ведь говорят — «выматывались», «измучились», «смертельно уставали», «просто падали от усталости» и т. п.

Череда бесконечных трудных будней войны закреплена в памяти Ю. Никулина комическими подробностями. «Шли... под обстрелом... услышали зловещий свист снаряда. Ничком упали на землю. Разрыв, другой, третий... Наконец, утихло. Поднялся и вижу, как неподалеку из траншеи выбирается Шлямин. Рудакова нигде нет... В тусклых рассветных сумерках заметили неподвижное тело... Подбежали к товарищу, перевернули к себе лицом. «Саша, Саша, что с тобой?» Рудаков открыл глаза, сонно и растерянно заморгал: «Ничего, товарищ сержант... Заснул я под «музыку»...» (стр. 114).

Видеть смешное в драматическом и наоборот — естественный для Ю. Никулина способ взаимоотношений с действительностью. Шутка, анекдот, забавный случай не есть для актера вещь в себе, возможность позабавить, развлечь, а единственно надежный способ установить контакт с собеседником — зрителем или читателем. Кстати, С. Юрский рассказывает, что в его артистической биографии было время, когда он не мог начать играть драматическую сцену, пока не заставит зрителя рассмеяться. Улыбка в глазах зрителя, как сигнал — есть контакт! И Ю. Никулин рассчитывает на улыбку, которая контакт удостоверяет. Отсюда понятен страшный сон клоуна: «Я работаю на манеже. Полно зрителей. Я делаю какие-то смешные трюки, много трюков, но никто не смеется. Публика хранит абсолютное молчание. Я уже делаю что-то невообразимое. Кругом тишина» (стр. 574). Неожиданное подтверждение основательности этих строк мы находим и в рассуждениях драматического актера С. Юрского: «...из всех актерских профессий клоун — самая абсолютная. Тут игра ва-банк. Тут игра с огнем. Тут очевидны победа и поражение актера. Зал должен рассмеяться» (стр. 107).

Для Ю. Никулина читатель — это зритель, общаясь с которым актер прибегает к приемам, ему знакомым и проверенным. Поэтому, о чем бы ни рассказывал автор — о войне или о семейных буднях, о репетициях или премьерах, о людях цирка и кино, — он начинает с шутки или анекдота. «Тетрадка в клеточку», хранильница анекдотов, от тех, что «с бородой», до новейших, «абстрактных», — наиболее часто встречающийся источник эпиграфов и ссылок. Туда же записывались разные трюки, забытые клоунады, рассказы об актерах. Цирковой фольклор — это его своеобразная история. Берман и Вяткин, Карандаш и Муслия, Жак и Мориц, Буше, Арнольди, Филатов — не перечислить всех, о ком рассказывает Никулин. Правда, иногда трудно понять, где легенда, а где реальность, да и надо ли понимать?

Александр Александрович Федорович, художественный руководитель цирковой студии, где учился Никулин, однажды с восторгом рассказал своим ученикам о номере знаменитого французского клоуна Мишо. «Лично я был потрясен, — пишет Ю. Никулин. — На меня рассказ о Мишо произвел сильное впечатление... Нас это действительно взбудоражило, неделю мы все обсуждали услышанное. Мишо для меня оставался вершиной клоунского искусства. Искусство... к которому нужно стремиться, стремиться...» (стр. 180—181). Много лет спустя Никулин узнал, что такого клоуна не существовало.

Но если воспоминания Никулина о людях цирка подчас овеяны романтикой и легендой, то профессиональные будни самого актера вполне прозаичны. Ю. Никулин далеко не баловень судьбы, успехи даются ему кропотливым трудом. Не раз все его логические выкладки и расчеты разбивались о знаменитую фразу Арнольди: «Гениально, но не смешно». Реже слышалось столь же категоричное: «Это будет смешно. Готовьте реквизит».

Вероятно, исходя из принципа «будет смешно», Никулина пригласили сниматься. В фильме А. Файнциммера «Девушка с гитарой» у него было типичное антре в роли пиротехника. Испытав оцепенение перед киноаппаратом, ак-

тер все же почувствовал себя в родной стихии клоунады и, несмотря на полное отсутствие киноопыта, оказался хозяином положения в эпизоде. «Руководство на просмотре рабочего материала хохотало над моим эпизодом», — вспоминает Никулин. «Вы у нас, — сказал мне кто-то в группе, — идете козырным тузом» (стр. 486).

Затем антре сменились ролями — комедийными, точнее, эксцентрическими. Клячкин в картине Ю. Чулюкина «Неподдающиеся», ставший знаменитым Балбес в ленте Л. Гайдая «Пес Барбос и необыкновенный кросс», жулик в его же «Деловых людях». Замелькали комедии: «Операция «Ы», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука»... Роли, естественно, потребовали иной техники. Накапливался новый актерский опыт, сохранялся аттракционный подход к разработке роли: актер органичнее всего чувствовал себя в сюжетных ситуациях эксцентрического характера.

Никулин не старается классифицировать события своей жизни на более или менее важные, не обобщает и не анализирует свой опыт, он им делится. Детали и подробности (их обилие кажется подчас чрезмерным) в конечном счете и объясняют творчество актера. Хочется вновь вспомнить слова М. Чехова: «Как много... актеров недооценивают в своей работе этого изумительного, основного для всякой творческой работы — чувства. Все детали и частности роли распадаются на тысячи мелких кусков, являя собой хаотический беспорядок, если их не скрепляет чувство единого целого»⁵.

Чувство единого целого скрепляет жизнь и творчество Юрия Никулина, его человеческую и профессиональную судьбу. Его искусство прочно «заземлено», оно сильно житейской мудростью, замешано на быте. Будни — все эти бесконечные были и небылицы, забавные и грустные случаи, шутки, анекдоты — и есть материал для творчества. В книге автор не задается специальным вопросом, как этот жизненный материал преломляется в художественный. Он рассказывает о буднях, которые

нацелены на творчество, а значит, о самом творчестве, о своей профессии.

Ю. Никулин в своей книге выступает как непринужденный рассказчик. Для книги М. Ульянова характерны проповедническая интонация, ораторский стиль, ораторские и публицистические приемы овладения вниманием читателя.

В отличие от Юрия Никулина актер Театра имени Евг. Вахтангова Михаил Ульянов рассказывает о своей профессии как бы курсивом — опуская мелкие житейские и бытовые подробности, оставляя за скобками события личной жизни. Не вдаваясь в теоретические описания тонкостей актерского мастерства, Ульянов стремится приобщить читателя к нравственному пафосу своей профессии, «прекрасной и многими не понимаемой, удивительной, трудной до жестокости, но и приносящей ее служителям и зрителям ни с чем не сравнимое волнение» (стр. 2).

Книга так и называется — «Моя профессия» и имеет вполне определенный адрес: она вышла в серии «Мастера искусств молодежи».

Михаил Ульянов поступил в Театральное училище имени Б. В. Щукина в 1946 году. Театру имени Евг. Вахтангова исполнилось в тот год 20 лет, его труппа блистала именами Симонова и Мансуровой, Орочко и Горюнова, Захавы и Толчанова, Алексеевой, Русиновой, Синельниковой и многих, многих других мастеров, живших этическими и эстетическими идеалами Учителя — Евгения Богратионовича Вахтангова. «Мы храним в своих сердцах благодарность Вахтангову за верный путь, показанный нам в искусстве. Мы храним в нашей памяти блестящее, талантливое умение служить театру, которое показал нам Вахтангов примером своей жизни», — писал главный режиссер театра Р. Н. Симонов в 1946 году⁶.

Народный театр, созвучный своему времени, его целям и идеалам, искусство возвышающее и облагораживающее могут создать лишь те, для кого звание «художник» — не только профессиональная принадлежность, но нравствен-

⁵ М. Чехов. Путь актера, стр. 31.

⁶ «Театр имени Евг. Вахтангова, 20 лет». Издание Музея театра, 1946, стр. 3.

ная категория, считал Вахтангов. Своих студийцев он призывал быть «чистыми перед богом искусства», «не дышать пошлостью богемы... никогда не отравляться мелкой и трусливой формулой: «Актер должен жить всю, и наплевать ему на этику...»⁷ Так учил Вахтангов. Его заветы стали основополагающей традицией, которой верен коллектив театра. Потому не удивляют и не кажутся чрезмерно патетическими высокие слова Михаила Ульянова об искусстве и творчестве: святое волнение, служение театру, великая миссия... Они естественны и органичны. В них позиция актера, которую он «готов отстаивать до хрипоты».

Актер характерный, художник четкой и ясной социальной направленности, Ульянов радуется за искусство пристрастное, яркое и яростное. За актерство в высоком смысле слова, за лицедейство, за то, что Вахтангов называл «фантастическим реализмом» в театре. Он не боится прослыть несовременным, недостаточно ироничным, признаваясь открыто и романтично в своей любви к театру, который поднимает зрителя до высот подлинного творчества, неся людям «свет искусства». «Прекрасно, когда тыходишь в храм-театр, не только предчувствуя духовное наслаждение, но и наслаждение самим храмом-театром» (стр. 20). Эта патетика, вера в праздник искусства звучит поистине вызовом натурализму и аскетизму в современной театральной эстетике: обнаженным колосникам, отсутствию занавеса, холоду каменной стены вместо живописного задника, открытым кулисам. Это — подлинно вахтанговская приверженность иной театральности, подразумевающей расписной занавес, оркестр, эффектные декорации, «темпераментных актеров и аплодисменты».

Ульянов искренне сетует на то мирное благополучие, которое подчас дарит современный театр зрителю, когда в спектакле все в меру — и живость, и эффектность, и печаль, и радость. Хорошо сказал об этом А. Эфрос: «...до предельных решений доходить как бы не при-

нято. Истина представляется где-то между нулем и, скажем, шестью — при ртутном столбе с сотней делений»⁸. Такое единодушие актера и режиссера разных художественных направлений, вкусов и пристрастий знаменательно. Задумывая на телевидении постановку «Островов в океане» по Э. Хемингуэю, А. Эфрос пригласил именно М. Ульянова на роль Хадсона. (Но это так, к слову, ведь творческая встреча актера с А. Эфросом состоялась позже, когда книга была уже написана и творческое кредо сформулировано.)

Страстность, искренность, заразительность актера на сцене и экране для Михаила Ульянова — краеугольный камень воспитательного, нравственного воздействия искусства на зрителя. Если актер волнует, потрясает зрителя, если зритель становится участником художественного действия — цель достигнута. Обо всем этом М. Ульянов размышляет, рассказывая о своей работе в театре, в кино.

В связи с кинематографической судьбой Михаила Ульянова нужно говорить о другом направлении вахтанговской школы — о том, которое связано не с яркой праздничностью «Турандот», а с могучим народным талантом Бориса Щукина. Щукин одним из первых воплотил на сцене и на экране образ человека новой эпохи — социального героя большого масштаба. Щукинское в искусстве, по словам Николая Охлопкова, — это синоним глубины, правды, простоты и высокой гражданственности.

Кинематографические роли Михаила Ульянова — Колыванов, Кайтанов, Бахирев, Егор Трубников и другие — словно принимают эстафету щукинских Павла Суслова из «Виринеи», Рогачева из «Летчиков», Михайлова из «Поколения победителей». Разумеется, перед Михаилом Ульяновым стояли новые задачи. В своей книге актер и размышляет о новом типе социального героя, которого выдвинули послевоенные годы. «Каждый должен честно делать свое дело», — напоминает Ульянов слова своего Бахирева из фильма «Битва

⁷ Евг. Вахтангов. Записки, письма, статьи. М., «Искусство», 1939, стр. 147.

⁸ А. Эфрос. Профессия: режиссер. М., «Искусство», 1979, стр. 14.

в пути». Актер рассказывает, как мучительно трудно давалась ему эта роль. «Я не верил себе, стеснялся своей непохожести. Поначалу пыжился, старался казаться выше, шире, больше» (стр. 176). И лишь в процессе работы пришло понимание, что путь к успеху — в искренности, в правде внутренней жизни. Едва ли это была творческая удача, признается Ульянов. Может быть, он прав. Но тот общественный резонанс, который вызвал образ Бахирева, говорит о верно поставленной, актуальной проблеме. Важна была, по словам Ульянова, обнаженность навстречу жизненным проблемам. Эта же душевная обнаженность с огромной силой прозвучала в фильме «Председатель». «Каждое время порождает людей, которые своей жизнью олицетворяют ее смысл, ее проблемы, ее дух», — характеризует своего героя Ульянов. Три часа экранного времени зал негодовал и плакал, протестовал и мучительно искал выхода вместе с Егором Трубниковым. «Но до этих трех часов надо было пройти непростой путь длиной в год» (стр. 190). Ульянов приводит выдержки из дневниковых записей, сделанных во время работы над ролью, которые дают понять, каков был этот путь. «Каждый день тупик: что играть и как играть?» Но результат — огромная победа, одержанная актером, а награда — душевный отклик зрителей, который и есть счастье любого актера.

Мало быть талантливым актером, обращается Михаил Ульянов к молодежи, надо быть щедро талантливым, самоотверженно преданным искусству, которое требует «не только жертв, но и мужества, и терпения, и силы, и выдержки, и веры...» (стр. 61).

Примером такого истового служения искусству автор считает творчество Юлии Борисовой, Рубена Симонова. Вообще вахтанговцам и вахтанговскому в искусстве посвящена практически вся книга. Но страницы, отданные спектаклю по пьесе Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано» с Рубеном Симоновым в роли Доменико Сориано, пожалуй, ближе всего подводят читателя к пониманию этого определения — «вахтанговское».

Книга М. Ульянова, на первый взгляд, ло-

кальная по замыслу, оказалась глубоким, емким размышлением о том, что Станиславский назвал «моей жизнью в искусстве», а Эйзенштейн — «мое искусство в жизни», — о неразрывных многообразных связях внутреннего мира и идеалов художника с миром истории и народным самосознанием.

В отличие от нее книга С. Юрского ближе к творческому дневнику, к доверительному рассказу о наиболее ярких жизненных и художественных впечатлениях.

Не всякому выпадает такое счастье — чувствовать себя учеником, как-то обмолвился А. Эфрос. С. Юрский чувствует себя учеником своего отца режиссера Ю. С. Юрского, своих педагогов — Е. Карповой, Л. Макарьева, Г. Товстоногова, учеником собственного опыта, когда пишет книгу. И если в книге М. Ульянова жизненный и творческий опыт выступает в качестве яркого примера, раскрывающего саму идею творчества, то С. Юрский обращается к нему, чтобы описать, вычленив тот актерский инструментальный, который и позволяет воплотить идею.

С. Юрский не относится к теоретикам и строгим аналитикам. Как почти каждый актер, берущийся за перо, он оговаривается, что разлагать на составные части профессионализм, мастерство — дело рискованное и неблагодарное, поскольку рациональный подход может погубить живую эмоцию — основной материал творчества. И все-таки, сознавая это, актеры берутся за перо не только затем, чтобы, рассказывая о перипетиях собственной судьбы, «попытаться уловить определенность в расплывчатой технологии» профессии актера, приоткрыть свою творческую лабораторию.

Из книги С. Юрского следует, что паузу, выражаясь метафорически, держит тот, для кого понятие «творческий простой» относительно. Именно в паузах, пишет автор, скачками повышается напряжение. Паузой проверяется контакт и берется толчок к кульминации.

Так в искусстве. Так и в жизни.

Умение держать паузу на сцене — одна из высоких ступеней мастерства. Умение держать паузу в творческой жизни — величайшая степень актерского самосознания.

В начале 70-х годов журнал «Искусство кино» провел дискуссию по проблемам современного актерского творчества, которая оказалась подлинным бенефисом «интеллектуального актера». Максимум эмоции при минимуме выразительных средств — так определил свое творческое кредо И. Смоктуновский. Некоторые ему возражали, ссылаясь на то, что любой художественный опыт индивидуален, и возводить его в догму незачем. Однако при всех частных разногласиях сходились на одном — современный актер стоит перед задачей наследования великих традиций прошлого опыта и обновления этого опыта, овладения новыми приемами и выразительными средствами.

Не слишком точное определение «интеллектуальный актер» — знамение времени. Новое время требует иного вдохновения, иных художественных средств. Ведь и мастерство корифеев русской сцены могло бы показаться сегодня анахронизмом, если не дилетантством. «Позволю себе высказать мысль, — писал Р. Симонов, — что, если бы на сегодняшних подмостках появился Мочалов, он, вернее всего, показался бы старомодным, напыщенным, несмотря на весь свой трагический темперамент»⁹. Искусство актера, как ни одна другая область художественной практики, привязана ко времени. Познать свое время, себя и суть своего дела — вот пафос книги С. Юрского.

Пауза, следуя рассуждениям автора, — не только испытание мастерства актера. «Это время творчества зрителя». Если для Ю. Никулина читатель — собеседник за дружеским столом, для М. Ульянова — скорее студент в аудитории, то для С. Юрского — в какой-то мере соавтор.

С. Юрский не просто рассказывает, но пластично, наглядно восстанавливает шаг за шагом внешний и внутренний процесс работы над ролями, реконструирует ход своей мысли и интуиции, проверяя задним числом единственность найденного решения. Вопросы, вопросы,

вопросы окружают и актера, и читателя, но теперь пройти радостный и мучительный путь от замысла к реализации им надо вместе.

«Атмосфера, Почувствуем ее. 1916-й год. Война. Зима. Петроград. Раннее утро в профессорской квартире... Насколько Полежаев ощущает свои семьдесят пять лет? Как ходит? Здоров ли? Если нет, то что у него болит? Сильно ли?.. Откажусь от всей этой замусоленной эксцентрики, от «профессорских» штампов. А что взамен? Что делает профессор? Ходит из угла в угол? Чертит? Вычисляет? Наблюдает? Сравнивает? Нет. Тогда что?» (стр. 84—85). С. Юрский ищет логический и эмоциональный ответы на каждый из этих вопросов, и нет им конца даже тогда, когда готов спектакль и поднят занавес: «Будет ли это понято? Не станет ли скучно зрителям? Не слишком ли мало внешней выразительности мы предлагаем им?» (стр. 87). И интуиция и кропотливое исследование человеческих резервов характера — все устремлено к тому, чтобы не только чувство рождало жест, но жест провоцировал чувство.

Однажды мне довелось видеть, как во время гастролей в Москве Пол Скофилд, игравший Макбета, ждал своего выхода перед напряженной, трагической сценой сразу после убийства короля Дункана. Натягивая красные перчатки и наблюдая вполглаза за действием на сцене, актер с кем-то непринужденно болтал. Доля секунды, и Макбет, со вскинутыми кровавыми руками, сломленный и охваченный ужасом содеянного, хрипло бросал: «Готово. Дело свершено».

А Хмелев, играя Тузенбаха в «Трех сестрах», начинал «гримировать душу» за два часа до спектакля.

С. Юрского интересует технологический аспект актерского мастерства, та самая техника, которая позволяет легко входить в игру, балансировать на грани трагедии и гротеска, лирики и эксцентрики. Видимо, поэтому с таким неподдельным интересом и симпатией пишет он о работе с польским режиссером Эрвином Аксером, который «многому научил нас в технологическом плане». «Актеру нельзя иметь слишком большое сердце — он не выдержит

⁹ Р. Симонов, С. Вахтанговым. М., «Искусство», 1959, стр. 8.

все время переживать, — объяснял свою точку зрения Аксер. — Как хирургу, ему надо делать, а не плакать» (стр. 162).

На спектакле «Филумена Мартурано» зал плакал вместе с Рубеном Симоновым. Мы благодарны за слезы Фаине Раневской в спектакле «Деревья умирают стоя», Аспасии Папанассиу в «Электре». И никому из них не откажешь в блистательной технике. Но разные актерские индивидуальности, разные школы и разная техника. Снова вечный «парадокс об актере»!

С. Юрский — актер товстоноговской школы. В своей книге «Профессия: режиссер» А. Эфрос вспоминает: «Пришли к нам на репетицию Сергей Юрский и Наталья Тенякова из БДТ. Потом Юрский сказал, что репетиция произвела на него странное впечатление. У них репетируют иначе»¹⁰.

С. Юрский в своей книге расшифровывает это «иначе», не боясь привести в качестве примера репетиции спектакля, оказавшегося неудачным и быстро сошедшего со сцены. Это «Трасса» И. Дворецкого. И режиссер, и актеры репетировали с увлечением. И замысел был интересным, и оформление, предложенное художником, небанальным... И все-таки спектакль не получился. С. Юрский, может быть, и не исчерпывающе объясняет неудачу, но какие-то существенные предпосылки ее схватывает, пожалуй, верно. Он говорит, что строгая, жесткая предопределенность замысла, продуманного во всех тонкостях и подробностях, лишила актеров простора импровизационного творчества. Эта мысль выражена у С. Юрского таким образом: «Мне кажется, что сфера, созданная для спектакля, оказалась слишком плотной. Для игры, для театральности не осталось места» (стр. 52).

В отличие от «Трассы» в «Пяти вечерах» и в «Горе от ума» Г. Товстоногов предложил актерам менее плотную сферу. Замыслы этих спектаклей родились не раз и навсегда. Они росли, изменялись в ходе репетиций. В этом суть той роли, которую играет репетиция в товстоноговских спектаклях: она не просто

способ реализации замысла, но средство его выяснения, развития, обновления.

Так, на репетиции был найден пластический рисунок «беспокойной старости». «Движение по квартире стало не входами и выходами, а длинными проходами по анфиладе комнат. Они определили своеобразный завораживающий ритм спектакля» (стр. 57).

Сама обстановка, атмосфера репетиций, как свидетельствует С. Юрский, — необычайно свободная, располагающая к сотворчеству с режиссером. «Товстоногову необходимо, чтобы искра, озарение возникли здесь, на репетиции» (стр. 47).

Может быть, привычка к такого рода актерской практике и предопределила те сложности и трудности, которые ощутил С. Юрский на съемочной площадке перед «марсианским глазом» кинокамеры. В кино репетиция, увы, нечто подсобное. Как в том спектакле, характер которого заведомо предопределен. В кино зритель — абстрактен, неосязаем. Не с кем прямо, в непосредственном контакте держать паузу. Отсюда резкий вывод: «Искусство киноактера — одинокое искусство» (стр. 96). Судя по книге, у С. Юрского довольно противоречивые отношения с кино. Он не обижен вниманием кинематографистов: главная роль в фильме «Человек ниоткуда», одна из главных ролей в двухсерийной ленте «Время, вперед!», знаменитый Остап Бендер в «Золотом тельце», заметные роли в картинах «Республика Шкид», «Король-Олень», наконец, последняя по счету работа — роль в фильме «Маленькие трагедии». Но при всем этом и у актера, и у поклонников его таланта есть определенная неудовлетворенность его экранной судьбой. Может быть, это связано с тем, что С. Юрский представлен в фильмах одной стороной своего дарования — яркой театральностью. Не случайно он оказался занятым в фильмах, где элементы театральной поэтики сказываются довольно отчетливо.

В книге С. Юрский искренно говорит о тех художественных проблемах, которые стояли и, видимо, по сей день стоят перед ним — театральным актером.

Первое, что бросается в глаза: актер не

¹⁰ А. Эфрос. Профессия: режиссер, стр. 183.

столько стремится приспособиться к условиям работы на съемочной площадке, сколько пытаются приспособить их к своим многолетним навыкам работы на сцене, где зритель нужен не в качестве зеркала, а как партнер, сотрудник.

На съемках «Человека ниоткуда» С. Юрский пытался сделать своими партнерами людей, присутствовавших на площадке по долгу службы, и случайных прохожих.

Выяснилось, что это не выход из положения. И это отчетливо понял сам С. Юрский. Он пришел к выводу, на который не часто отваживается театральный актер, — к выводу об особой, глубоко специфичной природе актерского творчества в кино. Именно в этой связи он и говорит об обреченности киноактера на одиночество перед камерой.

Не вступая в спор по существу проблемы, согласимся с ее реальностью. И сразу возникает естественный вопрос, но уже не в теоретической, а в практической плоскости: считает ли для себя театральный актер С. Юрский заказанной работу в фильмах, основанных на так называемой документальной поэтике? Прямого ответа автор не дает. Но есть косвенные намеки на возможное его решение. Важны в этом плане высказывания актера о том, что кажется ему в кинематографе наиболее ценным. Он говорит о Габене, Чуриковой. Он выделяет и обдумывает те достижения актерского искусства, особенность которых состоит не в прямых, непосредственных, как в театре, отношениях актера со зрителем, а в иных — в скрытых, неочевидных. И при этом в отношениях, конечно же, достаточно реальных и определенных. Здесь С. Юрский снова задает вопрос: кто держит паузу в кино?

А мы возвращаемся к специфике той кинематографической ситуации, в которой оказывается театральный актер.

В фильмах с ярко выраженной кинематографической условностью актер полнее, теснее связан со своим персонажем. Соответственно его отношения со зрителем становятся более опосредованными, и более опосредованный характер носит сама пауза, которая удается в той мере, в какой зритель сопереживает герою.

Вспомним, как держал паузу М. Ульянов в знаменитой сцене избрания Егора Трубникова председателем колхоза.

Вспомним паузы Ю. Никулина в фильме «Двадцать дней без войны». Как эти паузы «держали» зрителя! Разумеется, совсем иначе, чем трюки и аттракционы в веселых кинокомедиях с участием этого же актера.

С. Юрский свидетельствует, что на встречах со зрителями и журналистами один из самых частых вопросов — о различиях в работе актера в театре и в кино. Многие театральные актеры отвечают на него, что разговоры о различиях — от лукавого.

С. Юрский видит здесь вполне реальную проблему — каждодневной творческой практики. И, что особенно важно, — проблему разрешимую. Ее разрешение в том, что, по словам С. Юрского, пауза в кино — это «время душевной работы», совместной работы актера и зрителя.

Определение найдено — «душевная работа». В ней — специфика актерского труда, о котором столько уже написано. Но в ней и цель актерского творчества — побудить зрителя к душевной работе.



Даниил Храбровицкий

В нем жила невероятная творческая одержимость. Она шла от его глубокой убежденности в том, что, снимая картину, он делает подлинно важное дело. «Это нужно, это действительно необходимо!» — говорил он нам.

Его нельзя было назвать «кабинетным» сценаристом.

Он безошибочно выбирал масштабные темы, значительные события, вызывавшие взволнованный отклик зрительного зала. Вместе с Михаилом Роммом Даниил Храбровицкий написал сценарий «9 дней одного года», ставший основой замечательного фильма. Какое сильное впечатление он произвел, какие горячие вызвал споры! Дмитрий Гусев и Илья Куликов вошли в наш духовный мир, стали нашими постоянными собеседниками. Гимном советскому человеку прозвучал фильм «Чистое небо», в котором Григорий Чухрай передал высокий гражданский пафос сценария Храбровицкого, его страстную веру в торжество справедливости.

А «Укрощение огня», «Поэма о крыльях» — как своевременны, как глубоки и значительны эти ленты, повествующие о подвиге духа советского человека, раскрывающие нравственные истоки его характера!

Будучи дотошен в изучении материала, Даниил Яковлевич требовал добросовестного, тщательного отношения к роли. Так снимал



Храбровицкий «Укрощение огня», требуя от меня, исполнителя не центральной роли, внимательного, углубленного ее постижения. И, работая над «Повестью о человеческом сердце», он сам бывал на операциях и посылал меня, чтобы я своими глазами видел ход операционного процесса, чтобы мы, актер и режиссер, были едины в своих ощущениях. Даниил Яковлевич помогал мне раскрывать в хирурге Крымове, которого я играл, его необычайную любовь к своей профессии, его самоотверженность. Особенно много мы работали над выявлением второго плана духовной жизни моего героя. «Он все время — думающий», — подсказывал мне на съемочной площадке режиссер. Он умел увлекать актеров своими замыслами и находками, умел объединять группу и создавать на площадке творческую атмосферу. А это было не всегда просто.

Меня обычно поражала масштабность его съемок. Ему приходилось много работать на натуре, снимать в Кремле, на пусковых площадках Байконура, под Астраханью, в лабора-

ториях научно-исследовательских институтов. Даниила Яковлевича не привлекали камерные фильмы. Он снимал многоплановые художественные полотна, тяготел к эпическим экранным формам.

Храбровицкий очень любил актера, был его союзником, единомышленником. Поощрял актерскую инициативу. Мне кажется, что работа с Роммом над фильмом «9 дней одного года» была уникальной школой, где Храбровицкий,

известный сценарист, литератор, приобрел живой опыт режиссуры и педагогики.

Он был очень добр, участлив, по-человечески приятен и прост, завоевывал авторитет любовью к профессии и любовью к людям.

Смерть этого прекрасного человека, талантливого кинодраматурга и режиссера — тяжкая утрата. Но остались его фильмы, которые по-прежнему будут приносить радость зрителям.

Андрей Попов

Памяти

Р. Л. Кармена

8 мая 1980 года состоялось торжественное открытие мемориальной доски в память Героя Социалистического Труда, народного артиста СССР, выдающегося советского кинорежиссера-документалиста Романа Лазаревича Кармена. Возле дома 1/15 на Котельнической набережной собрались друзья кинорежиссера, его коллеги по творчеству, представители общественности.

Среди выступивших — секретарь РК КПСС Пролетарского района Москвы А. Ф. Корчагин; первый заместитель председателя Госкино СССР Н. Я. Сычев; секретарь правления Союза кинематографистов СССР доктор искусствоведения А. В. Караганов; кинорежиссер, народный артист РСФСР В. П. Трошкин; рабочий Московского завода имени Лихачева А. К. Лесин и другие.

Немало теплых слов было сказано ораторами о Р. Л. Кармене — крупнейшем художнике документального экрана, вы-

дающемся общественном деятеле, чья камера запечатлела славные страницы истории Советского государства, рассказывала всему миру о борьбе трудящихся во многих странах за свободу, независимость, мир и социальный прогресс. В выступлениях говорилось о том, что лучшие кинофильмы Р. Л. Кармена — «Седовцы», «День нового мира», «Повесть о нефтяниках Каспия», «Покорители моря», «Суд народов», «Пыла-

ющий континент», «Сердце Корвалана», созданная под его художественным руководством документальная эпопея «Великая Отечественная» — навечно вошли в золотой фонд советского киноискусства.

Авторы мемориальной доски — скульптор, заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии СССР Ю. В. Александров и художник-скульптор Н. С. Добросердова.





VI Международный кинофестиваль в Ташкенте

«В авангарде идейного развития...»

VI Ташкентский фестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки вновь убедительно продемонстрировал неизменно искреннюю заинтересованность Советского Союза в упрочении отношений дружбы и сотрудничества со всеми освободившимися и ведущими борьбу за свое полное освобождение странами. Фестивальный экран Ташкента-80 отразил широкий размах национально-освободительного, антиимпериалистического движения во всем мире, рост национального и классового самосознания народных масс развивающихся стран, упрочение позиций прогрессивного киноискусства и важность его роли в политической, социальной и духовной жизни трех континентов. «В авангарде идейного развития кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки выступают художники, чье творчество в яркой национальной форме на основе культурных традиций народа отражает заботы и мечты человека труда, способствует решению кардинальных социальных проблем», — отмечал в своем приветствии участникам и гостям VI ТМКФ Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев «В современных условиях обострения международной обстановки, вызванного силами империализма и реакции, — говорится

далее в послании руководителя нашей партии и государства, — художественная культура, и прежде всего массовое искусство кино, становится все более важным средством консолидации прогрессивных сил, укрепления самосознания народов и защиты мира от угрозы новой мировой войны». Идеи, высказанные товарищем Л. И. Брежневым, встретили живой отклик и широкую поддержку у деятелей передового кино государств Азии, Африки и Латинской Америки, высоко оценивших позицию Советского Союза в отношении молодых независимых стран и вклад ташкентского кинофорума в борьбу за мир, социальный прогресс и свободу народов.

В дни VI Международного кинофестиваля в Ташкенте корреспондент «Искусства кино» обратился к ряду руководителей национальных делегаций на киносмотре с просьбой высказаться по важнейшим международным проблемам, по вопросам развития прогрессивных кинематографий в их странах и охарактеризовать состояние и перспективы их сотрудничества с СССР в области кино. Сегодня журнал начинает публикацию этих материалов, которая будет продолжена в следующем номере.

Васант Сатхе,
министр информации и радиовещания
(Индия)

**Пусть крепнет
наша дружба**

Прежде всего я хотел бы через журнал «Искусство кино» еще раз поблагодарить организаторов Ташкентского фестиваля за приглашение приехать сюда и за теплое гостеприимство, которым я тронут до глубины души.

Индию и Советский Союз объединяют ныне прочные узы дружбы, уходящие корнями в



Васант Сатхе

историю; с чувством гордости можно сказать, что они выдержали испытание временем. Что же касается связей между культурами двух наших стран, то их традиции насчитывают по крайней мере несколько столетий, если не больше.

В далеком прошлом район реки Волги стал колыбелью славянской культуры, оказавшей влияние и на индоевропейскую культуру в целом; факты, характеризующие историю культурного развития северной части теперешней Индии, дают тому многочисленные подтверждения в области языка, философии, художественного творчества.

Люди, попадавшие к нам из России в XVIII веке, приходили не как завоеватели: они искали взаимопонимания и дружбы с народами Индии. Знаменательно в этой связи, что первым советско-индийским фильмом, появившимся в середине 50-х годов, была совместная картина «Хождение за три моря»,

рассказавшая об известном русском землепроходце Афанасии Никитине.

Основатель Советской страны великий Ленин пристально следил за нарастанием национально-освободительной борьбы народов Индии, упоминал в своих работах лидера антиколониального движения в нашей стране Б. Г. Тилака, выступил в его защиту, когда Тилак был арестован английскими колониальными властями. Известно, что отец нашей нации Махатма Ганди высоко оценивал деятельность Ленина и приветствовал победу Октябрьской революции в России.

Современный этап развития индийско-советских связей, распространившихся на область литературы, искусства и другие виды духовной деятельности, начался еще в 30-е годы, когда писатель Рабиндранат Тагор приехал в Советский Союз. Проведя несколько дней в СССР, он написал свои знаменитые «Письма о России», в которых с восторгом отзывался о созидательной деятельности советского народа, о преобразованиях, происходивших тогда в вашей стране. А еще раньше Советскую Россию посетил Джавахарлал Неру: ознакомившись с народным хозяйством Советского Союза, Неру впоследствии указывал, что советский экономический опыт может быть полезен Индии после завоевания независимости. И когда в 1947 году наша страна стала суверенным государством, а Джавахарлал Неру — первым премьер-министром Республики Индии, мы взяли за образец хозяйствования советскую систему планирования, координируем развитие нашей экономики по пятилетним планам. В 40-х годах началось советско-индийское экономическое сотрудничество, результатом которого было строительство первого металлургического предприятия в Бхилаи, сооружение других промышленных объектов с помощью СССР, участие советских специалистов в поисках нефтяных месторождений в Индии.

С тех пор отношения дружбы и сотрудничества между народами Индии и Советского Союза ширятся, постоянно углубляясь, в глазах всего мира они являют собой выразительный пример практического претворения в

жизнь принципов мирного сосуществования государств с различными общественно-экономическими системами, пример прочных и искренних дружественных связей. А ведь это очень важно сегодня для всей планеты, для всего человечества, ибо международная обстановка ныне серьезно осложнилась. И важно, что ваш великий руководитель президент Леонид Брежнев, наш уважаемый премьер-министр Индира Ганди обеспечивают своими усилиями новые импульсы благотворному процессу, приближающему избавление мира от напряженности, приближающему тот час, когда человек сможет наконец жить счастливо и спокойно.

Мне доставляет особое удовольствие участвовать в международной встрече кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки, происходящей в Ташкенте, в столице Советского Узбекистана, которого общность истории и культуры сближает с моей родиной. Во всем мире известны слова «дух Ташкента», города, где были подписаны важные политические документы, способствовавшие оздоровлению международного климата, города, пережившего разрушительное землетрясение и, как сказочный Феникс, возродившегося из пепла. «Дух Ташкента» бессмертен, как и этот замечательный город.

Естественно, индийско-советские отношения не ограничиваются сотрудничеством в политической области. Они глубоко проникают в духовную жизнь наших народов. У нас в стране активно действует Общество индийско-советских культурных связей, у вас — Общество советско-индийской дружбы. Мы имеем ряд соглашений с СССР, предусматривающих культурный обмен, обмен делегациями писателей, актеров, музыкантов. Недавно в Индии побывал коллектив Центрального детского театра, показавший инсценировку «Рамаяны», нашего эпоса. В области культуры наше сотрудничество с Советским Союзом носит стабильный, постоянный характер, я уверен, что можно рассчитывать на его успешное развитие и в дальнейшем.

Столь же стабильно и плодотворно наше кинематографическое сотрудничество. Индия

и Советский Союз — многонациональные государства — и не случайно именно кинематограф, искусство универсальной художественной выразительности, стал мощным средством массового межнационального общения, которое помогает преодолевать языковые барьеры, сближает жителей Индии и СССР. Нам известно, сколь большой популярностью пользуются в Советской Стране индийские фильмы, индийские актеры. Кто в вашей стране не знает имен Раджа Капура или Наргис! В СССР были очень популярны ленты Капура: «Бродяга», «Господин 420», «Мое имя — клоун». Песни из этих картин переведены на русский язык, я встречал молодых людей, которые и сегодня поют их.

Для культурного сближения двух наших стран немало сделали такие люди, как доктор Балига, который основал Общество индийско-советских культурных связей, или — Ходжа Ахмад Аббас, писатель, журналист и режиссер, чье творчество хорошо знают советские читатели и зрители. Можно назвать и другие имена, неотделимые от истории углубления наших духовных связей.

В Индии существует большой интерес к литературе и искусству Советского Союза, к русской классической литературе. Об этом, в частности, свидетельствуют издания переводов на языки Индии произведений Льва Толстого или Федора Достоевского. Все это исподволь обеспечивает почву для расширения нашего сотрудничества в сфере кино.

Недавно я посмотрел новую совместную работу советских и индийских кинематографистов — «Приключения Али-Бабы и сорока разбойников». Это хорошая картина. Надеюсь, что в недалеком будущем появятся новые индийско-советские фильмы. Например, есть предложение снять фильм о жизни и деятельности Захиреддина Мухаммеда Бабура, основателя династии Великих Моголов, жившего в конце XV — в начале XVI века. Бабур был выходцем из Ферганы; он остался в истории Индии как один из выдающихся государственных деятелей и как автор ценнейших литературных произведений.

Многое из опыта советской кинематографии

может пригодиться деятелям кино Индии. В частности, в Советском Союзе создается до 40 фильмов о детях и для детей ежегодно, причем многие из них — на самом высоком художественном уровне. А в Индии, самой крупной «кинематографической державе» мира, выпускающей каждый год более 700 картин национального производства, доля фильмов, адресованных детской и юношеской аудитории, просто ничтожна: 3—5 названий из всей годовой продукции. Здесь советский опыт может быть нам полезен, что доказывает и успех таких совместных советско-индийских лент, как «Рики-тики-тави» и «Черная гора». Нам важно развивать детский кинематограф, поскольку кино играет немалую роль в воспитании подрастающего поколения.

Ташкентскому фестивалю принадлежит особое место в жизни кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки. Важность этого кинофорума ясно и полно определена в послании президента Леонида Ильича Брежнева нынешнему фестивалю. Там, в частности, говорится: «Деятели кино, объединенные доброй волей, могут многое сделать, возвысив свой голос в защиту гуманистических ценностей человечества, их искусство способно дать отпор тем силам, которые и ныне противостоят стремлению человека к миру и счастью». Мне близка эта мысль, потому что я твердо убежден: в нынешней обстановке обострения мировых противоречий кинематограф не может оставаться чем-то обособленным, не должен стоять в стороне от общественно-политической жизни и обязан сыграть свою роль в углублении взаимопонимания между народами, в сохранении гуманистических ценностей, в упрочении мира. Передовые художники должны призывать своим творчеством к миру, ибо мир — главное устремление человечества. У народов нашей планеты нет сегодня выбора — они не могут допустить новой войны, поскольку такая война означала бы гибель нашей цивилизации, возвращение к доисторической дикости, гибель современного человечества. И кто не сознает этого лучше, чем народы Советского Союза, потерявшего в минувшей войне 20 миллионов жизней!

У вас нет почти ни одной семьи, в которой не было бы погибших в военные годы — ведь война унесла большую часть целого молодого поколения советских людей. И когда советские люди, руководители вашей страны говорят о мире, к их словам нельзя не прислушаться: они говорят об этом с чувством серьезной ответственности и ощущением пережитого.

Отстаивая мирную жизнь, мы должны помнить и о других жертвах, понесенных народами уже после окончания второй мировой войны. О жертвах вьетнамского народа, который целых тридцать лет вынужден был сражаться за свою независимость. О жертвах военных конфликтов в Африке и других регионах. Кинематографисты не имеют права забывать об этом, они должны создавать фильмы, вдохновляющие зрителя на борьбу против военной угрозы, за социальный прогресс, за развитие сотрудничества между нациями и государствами.

Достижению этих высоких целей служит и Ташкентский кинофестиваль, на котором каждые два года собираются сотни представителей кинематографий Азии, Африки и Латинской Америки. Фестиваль способствует сближению народов трех континентов, сближению и взаимообогащению их культур, дает возможность молодым независимым странам показать свои первые фильмы огромной многонациональной аудитории.

Кинофорум в Ташкенте — это впечатляющий смотр лучших сил азиатского, африканского и латиноамериканского кинематографа, встреча художников, чье искусство обращено к миллионам зрителей и является мощным средством воздействия на их чувства и сознание.

Отсюда вытекает огромная ответственность деятелей кино перед обществом, перед национальной аудиторией и зрителями других стран, где демонстрируются их произведения. А также — ответственность перед своими коллегами из тех государств, где кинопроизводство еще только налаживается. Мы в Индии считаем, что одна из главных наших задач — продвижение наших фильмов, их распространение в

первую очередь в развивающихся странах Юго-Восточной Азии, где свое кино переживает стадию становления, а уровень грамотности народных масс еще остается низким. Экран — наиболее сильное из известных на сегодняшний день средств массовой коммуникации; он может воспитывать людей, просвещать их, побуждать задумываться над основными проблемами исторического развития, над теми проблемами, без решения которых народам развивающихся стран не построить будущего, достойного свободных народов. Это серьезная задача, и я счастлив отметить, что многие художники из нынешнего поколения кинематографистов осознают ее важность и в состоянии справиться с нею, о чем свидетельствует и программа Ташкентского фестиваля.

Проблемы развивающихся стран обладают принципиальным сходством. Подобно Индии, молодые национальные государства Африки, целый ряд стран Азии и Латинской Америки еще сравнительно недавно находились под колониальным гнетом.

В настоящее время они стали на путь самостоятельного развития, и кинематограф трех континентов, деятели которого собрались сегодня в Ташкенте, призван отразить и ускорить этот исторически важный процесс. Участники общего дела, мы чувствуем себя духовными братьями, что укрепляет наши дружественные взаимоотношения.

Что касается индийского кинематографа, то его наиболее видные представители, режиссеры, сценаристы, актеры, всегда отдавали себе отчет в значительности миссии, возложенной на них, и немало сделали для становления социального киноискусства Индии. Эта работа была начата тридцать с лишним лет назад — в годы, когда появились такие выдающиеся произведения нашего кино, как «Город в долине» и «Два бигха земли», правдиво отразившие жестокую эксплуатацию трудового человека. В нашем кинематографе наряду с другими направлениями всегда существовала тенденция к сближению с жизнью, к творчеству в духе социального реализма.

У нас еще много трудностей, которые нам предстоит преодолеть. Например, вы в Совет-

ском Союзе располагаете 150 тысячами киноустановок, а у нас насчитывается лишь 10 тысяч кинотеатров. В настоящее время мы приняли программу строительства новых кинозалов, уделяя особое внимание распространению кино в сельской местности, где откроем небольшие кинотеатры и кинотеатры под открытым небом с 16-мм проекционной аппаратурой, что позволит обслуживать большее число зрителей, чем сейчас.

Недавно в Индии создана государственная организация — Национальная корпорация по развитию кинематографа, которая будет координировать наши взаимоотношения с прокатчиками и продюсерами, способствовать расширению сотрудничества индийской кинематографии с развивающимися и с социалистическими странами.

В необходимости добиваться прогресса в этой области нас еще раз убеждает Ташкентский фестиваль, отличающийся от большинства западных киносмотров прежде всего своей широкой представительностью, радушием и гостеприимством, которое встречают здесь кинематографии развивающихся государств.

В заключение мне хотелось бы подчеркнуть обстоятельство, которое я считаю исключительно важным. Кинематограф — это нечто большее, чем средство развлечения и способ творить экранные мифы. Сегодня мировое кино, в своих принципиальных достижениях, очень далеко ушло от тех эскейпистских лент, что во множестве появлялись на экранах в прежние времена. Давайте же не будем забывать о силе кино, о том влиянии, которое оказывает оно на зрителя. Пусть простой человек, придя в кинозал после трудного дня работы, получает удовольствие от вашего фильма. Но фильм обязан дать ему и что-то еще, должен так повлиять на него, чтобы, вернувшись домой, он с большей отчетливостью осознавал происходящее в реальной действительности. Кино — часть социально-культурной жизни общества, выражение активной позиции художника как члена общества, ответственного за то, что в нем происходит.

В современном западном кино слишком много всякого рода ужасов, насилия, изощ-

ренной жестокости и лжи. Гангстерские фильмы, «фильмы катастроф» и т. п. — такой кинематограф не может оказать на зрителя благотворного воздействия. Я бы назвал подобные фильмы — фильмами «больного общества». Влияние этих тенденций испытывают на себе, к сожалению, и некоторые индийские кинематографисты. У нас тоже снимаются ленты, которым недостает серьезной мысли и вкуса, картины, дающие образец примитивного мифотворчества. Однако наиболее заметные успехи нашего киноискусства связаны с фильмами глубокой и злободневной социальной проблематики, с творчеством Бимала Роя, В. Шантарама и большой группы режиссеров нового поколения, к которым я отношу Сатьяджита Рэя, Мринала Сена, Шьяма Бенегала, создающих общественно значимые произведения. К ним принадлежит и картина, с которой мы выступили на нынешнем Ташкентском фестивале — работа индийской женщины-режиссера Сай Паранджиби «Прикосновение».

Позвольте мне воспользоваться случаем, чтобы поблагодарить руководителей советской кинематографии за те плодотворные встречи и беседы, которые были у нас в дни фестиваля, за их усилия по развитию кинематографического сотрудничества Индии с СССР и другими странами.

Пусть крепнет индийско-советская дружба, пусть мир и сотрудничество восторжествуют во всем мире!

*Карлос Висенте Ибарра,
директор Института кино им. Сандино
(Никарагуа)*

Мы знаем, кто наш друг

Мир переживает сегодня время ответственное и трудное. Причиной сложившегося положения является, прежде всего, стремление Соединенных Штатов Америки утвердить вопреки ходу истории свое международное господство в



Карлос Висенте Ибарра

глобальном масштабе — в политической, военной и экономической областях. Однако более существенны для понимания текущего момента радикальные перемены в политике и социальной жизни, происходящие в различных районах мира, наблюдающиеся и в Центральной Америке. Особенно важен, с моей точки зрения, тот факт, что идеи социализма и политический курс стран социалистического сотрудничества, выступающих с позиций углубления разрядки, за дальнейшее развитие плодотворных интернациональных связей, оказывают все более заметное влияние на международный климат.

Мы высоко оцениваем роль социалистических государств в деле уменьшения военной опасности и оказания эффективной помощи национально-освободительным, революционным движениям в странах, добивающихся полного суверенитета и осуществляющих прогрессивные социальные и экономические пре-

образования в интересах народа. Результатом такой политики является широкая консолидация передовых сил, борющихся против угрозы новой мировой войны, активно участвующих в решении актуальных проблем национальной и международной жизни, успехи, которых они добиваются, несмотря на все происки империалистической реакции. Прогрессивное киноискусство независимых развивающихся стран также не стоит в стороне от этой борьбы.

Совершенно очевидно, что агрессивные планы США в отношении мира социализма одновременно направлены и против национально-освободительных движений во всех странах, где народные массы ведут борьбу за свою полную независимость, социальную и политическую. В этой связи абсолютно понятно, почему именно Соединенные Штаты, администрация президента Картера выступили инициаторами раздуваемой сейчас кампании клеветы и угроз в адрес Советского Союза и других социалистических государств, — воспользовавшись событиями в Афганистане. Одна из целей этой кампании — поддержка сил внешней и внутренней реакции, которым хотелось бы свести на нет революционные завоевания афганского народа. Тем же в принципе задачам служит и помощь Соединенных Штатов антинародным диктаторским режимам в странах Латинской Америки и Карибского бассейна, например в Сальвадоре. В тех же целях предпринимаются и попытки запугать революционную Кубу и другие государства нашего континента, придерживающиеся антиимпериалистического курса: вспомним о недавних провокационных военных учениях «Солид Шилд», проведенных США вблизи острова Свободы, об акциях американской военщины в зоне Панамского канала. Сюда же относится и организация военных лагерей на южном побережье США, размещение там, неподалеку от границ суверенных латиноамериканских государств мобильных воинских соединений, всегда готовых вмешаться в наши внутренние дела.

Победа народной Сандинистской революции в Никарагуа знаменовала собой крупное по-

ражение северо-американского империализма в Латинской Америке. Это было поражение принципиального, стратегического характера. Народ нашей страны одержал победу в своей справедливой борьбе спустя шесть лет после свержения правительства Народного единства в Чили и установления там фашистской диктатуры. Революция в Никарагуа показала, что империализм не в состоянии подавить сопротивление, с которым он сталкивается на латиноамериканском континенте. С точки зрения реакционных задач империалистической геополитики США, Никарагуа была страной, на которую они делали серьезную ставку. Географическое положение нашей страны в принципе позволяет построить еще один трансокеанский канал, у нас большие и разнообразные природные ресурсы. С учетом таких факторов Соединенные Штаты до последнего момента пытались спасти рушившуюся под натиском революционного Сандинистского движения диктатуру Сомосы, которая была для них удобным инструментом проведения империалистической политики. Но все их попытки провалились!

С другой стороны, никарагуанская революция представляет собой исключительно важный исторический результат, поскольку она, вслед за революцией на Кубе, еще раз доказала возможность победы народной, антиимпериалистической революции в Латинской Америке, в непосредственной близости от США. Действия Соединенных Штатов в отношении Кубы и Никарагуа дают концентрированное выражение империалистической политики этой страны, постоянно проводимой ею в Латинской Америке. Сейчас я имею в виду такие ее элементы, как организация экономической блокады Кубы, поддержка кубинских контрреволюционеров, военный шантаж, попытки запугать кубинский народ, стремление использовать недовольство никарагуанской буржуазии победой народной революции, заставить ее противодействовать демократической, прогрессивной политике Сандинистского движения. Одновременно США делают ставку на некоторые группы левозэкстремистского толка в нашей стране, на остатки сомосистской

гвардии, окопавшиеся теперь в Гондурасе и Сальвадоре. Не исключено, что, опираясь на эти контрреволюционные силы, Соединенные Штаты могут предпринять вторжение на нашу территорию. При этом Соединенные Штаты хотят склонить на свою сторону мировое общественное мнение. Так, после недавнего визита правительственной делегации Никарагуа в СССР органы империалистической пропаганды развязали грязную кампанию лжи и клеветы, утверждая, будто наш народ живет и строит новую жизнь «по указке Москвы». Но у лжи, как известно, короткие ноги... Революционные преобразования в нашей стране есть результат свободного волеизъявления никарагуанского народа. И мы в Никарагуа хорошо знаем, кто на деле проявляет себя как наш друг, а кто является нашим врагом.

Вот в какой обстановке — в обстановке усиления международной напряженности, активизации империалистических сил, углубления революционных процессов в Латинской Америке и упрочения позиций мирового социализма — родилось никарагуанское национальное кино. Оно родилось на передовой, в огне вооруженной революционной борьбы, в тот момент, когда идеи Сандинистского движения стали претворяться в жизнь, — и этот процесс необходимо было ускорить всеми возможными средствами. С самого начала мы рассматривали наш молодой кинематограф как оружие борьбы.

В соответствии с этим принципом мы считали, что задача экрана — не просто фиксировать события реальной жизни, но и служить целям политического образования масс, расширения и демократизации культуры, мобилизации народа на активное участие в революции и последующих революционных преобразованиях в стране.

Создавая наше кино, мы опирались на передовые традиции кинематографа Латинской Америки, который оказывал действенную поддержку освободительному движению в Никарагуа на различных его этапах.

Никарагуанские кинематографисты рассматривают свое творчество как важный участок

антиимпериалистической борьбы в различных ее проявлениях; своими фильмами мы выступаем против империалистического диктата в политике и экономике, против «культурной колонизации», за развитие подлинно национальной, глубоко народной культуры, отражающей жизнь и чаяния народных масс, духовный мир человека.

Кино Никарагуа началось с хроники — и в настоящий момент вся работа нашей кинематографии подчинена самым срочным и наиболее острым насущным задачам, стоящим перед обществом. Мы фиксируем на пленке все стадии революционного процесса в стране. Выполняя эту политическую функцию, наше киноискусство постепенно продвигается по пути поисков новых средств кинематографической выразительности. Мы стремимся к художественному совершенству, полагая, что кино, ограничивающееся публицистикой, простым пересказом политических тезисов, не может обладать достаточной эффективностью. Политическое содержание кинопроизведения и его эстетика должны взаимно совмещаться, должны быть органично слиты. Кино, действительно отвечающее задачам революционной культуры, непременно интегрирует политику и эстетику. Думаю, что поиск этого гармоничного единства — необходимое условие развития всего прогрессивного киноискусства Латинской Америки, как и передового кинематографа других континентов.

Кинематографической деятельностью в нашей стране руководит Институт кино имени Сандино; его сотрудники прошли большую жизненную школу, участвуя в революционно-освободительном движении, снимая первые сюжеты прямо на поле боя. Институт имеет два крупных подразделения, занимающиеся соответственно кинопроизводством и прокатом фильмов. Дополнительные программы осуществляют специализированные секции, в частности секция, организующая прокат картин на узкой пленке с использованием кинопередвижек, а также секция по кинематографическому образованию и воспитанию с помощью средств телевидения, радио и прессы. Одной из важных задач в настоящее время является

классификация фильмов зарубежного производства, которые имеются в нашем распоряжении и ввозятся в Никарагуа из-за границы.

Ближайшей нашей целью в части кинопроизводства является подготовка 18 выпусков хроники в течение 1980 года. Кроме того, мы планируем завершить полнометражный документальный фильм, посвященный истории революционной борьбы никарагуанского народа, и другую полнометражную ленту, также основанную на хроникально-документальном материале и рассказывающую о ходе кампании по ликвидации неграмотности в стране. К середине нынешнего года мы предполагаем приступить к осуществлению двух совместных постановок. Первая задумана как совместная работа с боливийским режиссером Хорхе Санхинесом — там речь идет о жизни коммуны индейцев монибо. Вторая — постановка, в которой будут участвовать Кубинский институт киноискусства и кинопромышленности ИКАИК и испанская компания СИНАЛЬ; герой этой картины — испанский священник, реальное лицо Гаспар Гарсиа Лавьяно, участник гражданской войны в Никарагуа.

Кинозрители Никарагуа имеют возможность смотреть фильмы в 12 государственных кинотеатрах, и мы стремимся к тому, чтобы демонстрируемые там программы были оптимальными по своему содержанию и художественному качеству и давали представление о высоких достижениях мировой кинематографии. Всего же в стране действует 150 кинозалов, ими, за вычетом государственной сети, владеют четыре частные прокатные фирмы. Однако деятельность нашей репертуарной комиссии, классифицирующей все ленты, предназначенные для показа в Никарагуа, распространяется и на частный прокат.

До революции подавляющее большинство картин, показываемых в кинотеатрах страны, были североамериканского производства. Сейчас в государственных кинозалах можно видеть фильмы, сделанные на Кубе и в других социалистических государствах. Например, мы выпустили в прокат такие известные ленты, как «Люсия», «Ранчаадор», «Эльпидио Вальдес», организовали ретроспективный показ ра-

бот старейшего польского режиссера Ежи Кавалеровича, выпускаем картину «Дерсу Узала», ретроспективные программы кино Советского Союза и Венгрии.

Хочу подчеркнуть, что в наших условиях исключительную важность имеет демонстрация фильмов, напечатанных на узкой пленке, — с помощью кинопередвижек. Для Никарагуа это существенно и с политической точки зрения, поскольку такой прокат дает возможность приобщить к кинематографу широкие зрительские массы, особенно в сельской местности, где ранее киноискусство практически не имело распространения. При налаживании новой системы кинопроката в стране мы сотрудничаем с рядом общественных организаций и с армией, мы рассматриваем эту деятельность в свете задач политического и эстетического образования наших людей.

Общественные организации — профсоюзы, женские организации и другие — сотрудничают с нашей репертуарной комиссией. В Никарагуа и сегодня идут многие фильмы, сделанные в Соединенных Штатах, причем надо признать, что большинство из них обладает минимальной художественной ценностью. Поэтому репертуарной комиссии приходится прибегать к запрещению ряда картин, в первую очередь тех, которые содержат клевету на нашу революцию и мировой революционный процесс; кроме того, мы запрещаем прокат порнографических фильмов. Решением комиссии по репертуару не разрешен показ американской ленты «Охотник на оленей», клеветующей на героический вьетнамский народ, искажающей исторический смысл его освободительной борьбы. В целом работа комиссии строится таким образом, чтобы противостоять империалистической экспансии и политике неоколониализма в области культуры, направленной против независимых латиноамериканских государств.

У молодого никарагуанского кинематографа налаживаются связи с кинематографией Советского Союза. В нашей беседе с председателем Госкино СССР мы обсудили некоторые аспекты, касающиеся будущего сотрудничества в сфере кино. В ближайшее время пред-

стоит уточнение конкретных аспектов этого сотрудничества, которое будет осуществляться в соответствии с заключенным недавно межправительственным соглашением, предусматривающим и культурный обмен между двумя нашими странами. Мы уверены, что это сотрудничество принесет положительные результаты, что связи с советской кинематографией станут важным подспорьем в деле становления и развития молодого никарагуанского кино.

Именно с этой точки зрения я рассматриваю и участие нашей киноделегации в работе ташкентского форума. Ташкентский кинофестиваль символизирует и укрепляет узы дружбы, солидарности и сотрудничества между странами Азии, Африки и Латинской Америки в области культуры и политики, убедительно подтверждая интернационалистский курс социалистических государств, их стремление всемерно помогать развивающимся странам в нашей справедливой и трудной борьбе. Упрочение дружественных связей между передовыми художниками трех континентов благотворным образом влияет на характер мирового кинопроцесса, который, по моему твердому убеждению, не сможет успешно развиваться дальше, если в нем не восторжествует дух истинного интернационализма.

Международная встреча кинематографистов в Ташкенте — замечательная возможность убедиться в том, насколько значительны достижения на пути к этой заветной цели, и одновременно возможность сделать новые шаги на этом пути.

Приветственное обращение товарища Леонида Брежнева к фестивалю, в котором справедливо отмечается обострение современной мировой обстановки, вызванное агрессивными планами и действиями империализма и реакции, утверждает роль киноискусства как важнейшего средства сплочения всех прогрессивных сил, укрепления самосознания народов, защиты мира на земле. Мы, никарагуанские кинематографисты, полностью разделяем идеи, высказанные товарищем Брежневым, поскольку обращение руководителя Советской страны выражает наши собственные убеждения, целиком отвечает духу и задачам наше-

го кинематографа, рожденного в революционных битвах народа Никарагуа.

Мы считаем, что наше участие в Ташкентском фестивале ляжет еще одним камнем в возводимое здание дружбы между Никарагуа и СССР.

Для меня в Ташкенте самым значительным и самым радостным впечатлением стала окрепшая убежденность в том, что боевое, социальное киноискусство существует и добивается заметных успехов буквально повсюду в мире. Игровые и документальные ленты, показанные в программе фестиваля, не оставляют на этот счет никаких сомнений. Для нас, участников никарагуанской революции, это явление представляет собой мощный стимул для продолжения нашей работы, для новых поисков. Для развития нашего киноискусства по линии углубления социальной проблематики. Мы верим, что тем самым вносим свой вклад в дело мира, свободы и прогресса, помогая претворять в жизнь заветные чаяния народов. На фестивале у нас была прекрасная возможность встретиться с делегациями других национальных кинематографий, обсудить волнующие нас проблемы, завязать отношения дружбы, наметить пути сотрудничества.

В Ташкенте мы встретили людей, для которых дружба между народами и интернациональная солидарность — не отвлеченные понятия, а те ценности, что действительно дороги им, святы для них. В этом мы убеждались многократно, на каждом шагу. Думаю, что подобные качества советского народа есть реальный результат социализма, что они органично присущи социалистическому образу жизни. Для нас — это вдохновляющий пример. И я знаю, что кинематографисты Советского Союза, когда они станут нашими гостями, найдут в Никарагуа тот же дух дружбы, взаимопонимания и искренней заинтересованности в победе нашего общего дела, который царит сегодня здесь, на ташкентском кинофоруме.

Александр Липков

Ташкент-80: экран, обращенный к жизни

Заметки о программах VI МКФ в Ташкенте

Экран фестивального Ташкента... 129 игровых и 92 документальных фильма, демонстрировавшихся в различных программах киносмотр... 10 дней, проведенных в залах Дворца искусств, где шел официальный показ, в ташкентских кинотеатрах, принявших огромный поток лент, которые не мог вместить главный зал фестиваля, на кинорынке, где не раз, случалось, просмотр фильма выходил за рамки делового мероприятия для прокатчиков, собирая многих зрителей всех кинематографических профессий — режиссеров, кинокритиков, актеров, журналистов...

Все эти фильмы — как элементы огромной пестрой мозаики современного мира, развивающегося, динамичного, конфликтного, накаленного. Мира, где есть страны, сдавленные в тисках репрессивных, диктаторских режимов, страны, борющиеся за свободу и уже добившиеся ее, прокладывающие себе дорогу к новой жизни...

И, конечно же, в зеркале кинофестиваля не могла не отразиться картина политической жизни сегодняшнего мира, расстановка противоборствующих в нем сил, пафос борьбы народов против империалистического диктата, против всяческих попыток задержать их движение по пути прогресса, против вмешательства в политическую, духовную, экономическую сферы их жизни. Пожалуй, название фильма боливийского режиссера Хорхе Санхинеса «Вон отсюда!», напрямую адресованное североамериканским монополиям, печально знаменитому «корпусу мира», ненавидимому в Латинской Америке, можно было бы взять эпиграфом к целому ряду других фестивальных картин, столь же однозначных по своей политической направленности.

В пестрой, kaleidosкопической панораме фестиваля переплелись эпохи и континенты, ее фрагменты были окрашены видением разных художнических взглядов, философских и политических; в ней были и зияющие бреши, скрывающие от нашего взора то, что порой нам хотелось бы узнать и увидеть. Но в ней же вдруг открывались поразительные по глубине и объемности пласты подлинной жизни, волнующие, тревожащие, приближающие к нам людей и события, отдаленные не только временем и пространством, но, главное, психологической дистанцией неизвестности. И эта магическая способность киноэкрана приближать далекие миры, открывая в них людей, таких же, как мы с вами, или в чем-то несколько иных, делает наш собственный мир богаче и шире. Мы узнаем о судьбах народов, живущих на разных концах планеты, о человеческих чувствах, надеждах, тревогах и печалях... Отразившись в зеркале фестиваля, пространства огромного человеческого мира становятся обозримыми, чужие заботы перестают быть чужими. Мы понимаем, что у людей этой маленькой планеты Земля нет отдельных, не связанных друг с другом судеб...

Художник и революция

На открытии фестиваля были показаны «Огненные дороги» Шухрата Аббасова — сокращенный киновариант первых восьми частей телевизионного сериала, посвященного Хамзе Хаким-заде Ниязи, писателю, композитору, художнику, одному из основоположников узбекского социалистического искусства. Судьба художника в предгрозовые революционные годы. Судьба человека, стремящегося осознать свое место в свершающейся истории, не остаться лишь пассивным ее свидетелем...

На редкость удачный выбор фильма для начала фестиваля! Ведь так или иначе, искусство не безучастно к национальным судьбам, оно может помогать прогрессу народов или пытаться затормозить его, становиться оружием в борьбе (но на чьей стороне?), орудием созидания новых отношений.

Художник и время, художник и его искусство — проблемы вечные, но в годы крутых ломов, поворотных моментов в судьбах народов и государств они становятся во стократ более актуальными. А для многих из стран, представленных на кинофестивале в Ташкенте, подобные исторические ситуации — их сегодняшний день.

Об этом и шла речь в интервью с Шухратом Аббасовым, записанном спустя несколько дней после фестивального показа его картины.

— Для меня «Огненные дороги», — говорит режиссер, — уже второе обращение к историко-биографической теме. Но если в фильме об Абу-Райхане Бируни я имел дело с материалом тысячелетней давности — и в распоряжении было очень немного дошедших до нас достоверных сведений, то все произошедшее с Хамзой — еще на памяти у людей, которые живы сегодня, многие лично знали его, хорошо его помнят. Это, естественно, налагало на нас огромную ответственность: потому что зритель ждет от нас произведения исторически достоверного, подтвержденного фактами биографии Хамзы Хаким-заде Ниязи.

И все же мне казалось, что если мы будем лишь воспроизводить на экране документированные факты жизни нашего героя, мы обедним и сам его образ, и ту тему, которая за ним встает. Мне думалось, что здесь необходима и доля художественного вымысла, чтобы образ героя не свелся бы просто к копии того Хамзы, каким знали его современники, а поднялся бы до некоторого обобщения, чтобы за ним читалась судьба не только этого художника, но судьба всей интеллигенции у истоков революции, накануне революции, в дни революции. Мне более всего важным казался именно этот аспект темы.

То, что наша картина показана на этом кинофестивале, для меня еще одно подтверждение современности, значительности темы, к которой мы обратились. В судьбах многих стран Азии, Африки, Латинской Америки сейчас происходят колоссальные сдвиги. Идет борьба, свершаются социальные катаклизмы, меняется государственное устройство стран, и

в этих прогрессивных переменах немалую роль играют люди, подобные нашему герою. В каждой стране, мне думается, есть свой Хамза...

Хамзе выпала счастливая судьба. Он родился и жил в Туркестане, а Туркестан соседствовал с Россией, сюда очень скоро доходили идеи революционных демократов Чернышевского и Добролюбова, идеи Плеханова, идеи Ленина. Сюда приходили произведения великой русской литературы и вся мировая классика, переведенная на русский язык. Все это в немалой мере облегчило созревание Хамзы как революционера, у него не было долгих блужданий в поисках истины. Свои идеи он выстрадал в борьбе и свершившуюся революцию принял как свою революцию — в этом его путь во многом сходен с путем, пройденным Маяковским.

Сегодня в развивающихся странах немалая часть молодежи испытывает острое недовольство существующим порядком вещей, не желает мириться с ним, стихийно протестует против несправедливостей жизни, против конформизма притерпевшихся к ним обывателей; но эти молодые бунтари слишком часто не имеют четкой, осознанной цели, не знают, каким путем идти, куда направить свою энергию. Для них пример Хамзы, человека, сознательно пришедшего в революцию, выполнившего ту миссию, к которой исторически был предназначен, — мог бы иметь немалое воспитательное значение, мог бы стать путеводной звездой.

Работа над фильмом о Хамзе продолжается. В последующих частях нашего многосерийного повествования нам предстоит показать его странствия за рубежом. В 1913—1914 годах он побывал в Индии, в Афганистане, в Сирии, в Турции, в Болгарии, а затем через Одессу и Харьков вернулся домой. За рубежом он многое повидал и понял. Он увидел ту жестокость, с которой английский колониализм подавлял индийский народ. Увидел Афганистан тех дней, где также шла борьба против английских поработителей. Все это помогло ему глубже постичь судьбу своего народа, понять, что он для него должен сделать, осознать собственную истори-

Рабочий момент
фильма
«Огненные дороги»,
справа режиссер
Шухрат Аббасов



ческую роль. Эти странствия помогли ему взглянуть на узбеков со стороны.

Актеры Театра имени Хамзы, знавшие его при жизни, помнившие его в те годы, рассказывали мне, что из-за границы он вернулся необычайно суровым, ожесточенным. Он не желал прощать своему народу никаких проявлений дикости, отсталости, невежества. Временами даже он был просто жесток, но жесток во имя огромной любви к родному народу. Он хотел побыстрее избавить его от тех оков, тех препон, которые стояли на его пути к счастью. Он мечтал избавить его от суеверий, предрассудков, от религиозного фанатизма. Он стремился дать людям свет знаний.

Рассказ об этих зарубежных странствиях Хамзы должен занять последующие четыре серии нашего фильма. Сейчас, в связи с кинофестивалем, с теми мыслями, которые возникают в ходе фестивальных просмотров и встреч, мне хочется внести в сценарий этих серий некоторые коррективы, приблизить их к проблемам сегодняшнего дня.

Сегодня, в атмосфере антисоветской истерии, разжигаемой американским империализ-

мом в связи с событиями в Афганистане, мне думается, нелишне будет рассказать, кто действительный друг народов Афганистана, Индии и других стран и кто их враг. А через это мы раскроем одновременно и правду характера нашего героя, который был настоящим интернационалистом — и в жизни, и в своем творчестве. В годы реакции, мракобесия, в годы обострения национальной вражды накануне революции он первым в Коканде женился на русской девушке Аксинье Уваровой, чего его недруги ему не простили. Ведь в ту пору националистические настроения проявлялись в Туркестане особенно резко. Националисты, преследуя свои реакционные, в корне враждебные подлинным интересам народа цели, спекулировали на мнимой угрозе для населения Туркестана, колониальной окраины Российской империи, потерять свою самобытность, национальное лицо. Хамза же, проявляя мудрость и дальновидность, именно в эти годы призывал к дружбе с Россией. История красноречиво подтвердила правильность занятой им позиции.

С тех пор жизнь народов Средней Азии

неузнаваемо изменилась. И в тех переменах, которые произошли, огромную роль сыграла дружба наших народов. Вот почему, мне кажется, эта грань нашего рассказа о Хамзе сегодня особенно актуальна. Естественно, мне не хочется делать картину поверхностно-пропагандистской, снабжать ее наспех приклеенными ярлыками-лозунгами: они не затронут сердца зрителя, а значит, и не заронят в его душу тех мыслей, которые нам дороги. Фильм должен убеждать, убеждать художественно...

Что нового в Голливуде?

Нет, в данном случае речь пойдет не об американском киногиганте, в годы своего могущества штамповавшем на конвейере волшебных-прекрасных, сказочных снов для зрителя. Голливуд в этом своем качестве давно умер, перестроился, освоил новые штампы, более гибкие, более мобильные, предлагающие зрителю много большее, чем прежде, разнообразие «блюд», в «меню» которых теперь входят не только голубые сны и розовые грезы, не только пряные зрелища, вроде выматывающих нервы хорроров и триллеров, но и проблемность, и социальная критика, и философичность. И все же «добрый старый» Голливуд еще жив — в разных концах света он оставил своих наследников, продолжающих и сегодня разрабатывать далеко не иссякшую жилу проверенных временем, живучих, не потерявших своей коммерческой рентабельности клише.

Наиболее характерный, сохранивший почти девственную первозданность образчик такой продукции — фильм Ахмеда Яссина «Привет дорогому учителю». Картина эта была представлена в официальный показ от Египта, из чего, по всей видимости, следует, что именно такого рода продукция кино более всего устраивает сегодняшних правителей страны. Как стерильно изумителен мир этой картины, кружевные пеньюары и чистенькие дортуары, в которых так мило смотрятся очаровательные воспитанницы колледжа! Как привольно им играется в мяч на зеленых аккуратных газо-



*«Привет дорогому учителю»,
режиссер Ахмед Яссин
(Египет)*

нах, как трогательно они музицируют под руководством немного чудаковатого, но, конечно же, доброго и очень славного учителя Муссада!

Естественно, и здесь не все уж так-то гладко — есть и свои сложности. К примеру, у одной воспитанницы плохой характер: она своевольна, взбалмошна, не хочет вовремя укладываться спать, по сигналу классных дам — просыпаться, и даже — о ужас! — позволяет себе молодецки свистеть на уроке, заложив два пальца в рот. Или, скажем, учитель: он написал оперетту, но талант его никак не может найти признание. Солидный толстосум, на встречу с которым возлагала такие надежды любовница Муссада, оказался круглым идиотом, ничего не понимающим в музыке. Смотри, зритель, каковы те тернии, которые стоят на пути художника, опередившего современников...

Или, скажем, дядя этой взбалмошной воспитанницы: он груб, черств и не разрешает ей выйти замуж по любви. Так что, как видим, жизнь героев полна «жгучих» проблем. Но авторы по природе своей оптимисты, светло смотрят в будущее и не устают веселить зрителя всякими смешными затеями. Скажем, учителя стукнуло мячом по спине, а потом садовник облил его водой. Или — еще смешнее: у дяди нашей воспитанницы есть лошадь, которую зовут точно так же, как и ее — Самиха, и пришедшего свататься жениха он принимает за покупателя, интересующегося кобылой. «Если хотите, — великодушно советует ему дядя, — можете взять ее на несколько дней для пробы». И, видя выпученные глаза молодого человека, примирительно добавляет: «Ну, не хотите сами, пусть попробует кто-нибудь из ваших друзей»...

Не уставая потешать зрителя подобными шутками, авторы бодро ведут его к счастливому финалу. Конечно же, талант учителя признан, и его оперетта во всем своем блеске исполнена на телевидении. Конечно же, посрамлена вздорная и настырная любовница учителя — опереточная дива, а написанную для нее партию за секунду до неотвратимой катастрофы принимает... как бы вы думали кто? Ну конечно Самиха, и выступление ее оканчивается полным триумфом. И, конечно же, Самиха в конце концов уходит со своим любимым, чему так противился ее деспотичный дядя. Правда, при этом оказывается разбитым сердце доброго учителя, в которого взбалмошная девчонка вселила несбыточные надежды, но Муссад благороден, он счастлив и тем, что помог соединиться влюбленным сердцам...

Не правда ли, что-то «до боли знакомое» есть во всей этой истории. Что-то на редкость похожее уже было во множестве анилиново-красочных зрелищ типа «Дитя Дуная» или «Золотой симфонии»; иные не обошли стороной и наши экраны... Впрочем, есть и немаловажные новшества; собственно, ради разговора о них и потребовался столь пространный рассказ об этом фильме.

Дело в том, что бедный, но честный учитель помимо беспокойств со своей опереттой, тревожений с непослушной воспитанницей то и дело включается в «борьбу за справедливость», так сказать, в масштабе общегосударственном. По любому мало-мальски подходящему поводу он выступает с обличительными речами. Скажем, споря с надменной директрисой колледжа, придерживающейся жестких педагогических методов, Муссад пламенно восклицает: «Страх и угрозы не могут воспитать поколение нравственно здоровых людей». Или в перепалке с дядей Самихи Азиз-пашой учитель бросает ему обличительные слова: «Вы когда-нибудь ездили на автобусе? Платили за квартиру? Вы знаете, сколько стоит килограмм мяса?»

Повод к этой перепалке дала все та же Самиха. Узнав о намерении дяди выдать ее замуж против воли, учитель припоминает программные заявления партии, с которой связана деятельность Азиз-паши. Почему, провозглашая эмансипацию женщины как политик, он противится ей как частный человек? Значит, его партийные заявления ложь, обман народа!

Нет, пытается объяснить свою позицию степенный Азиз-паша, никто не обманывает народ. Просто есть фразы, которые надо вводить в программу своей партии, чтобы не проиграть в борьбе с конкурирующими партиями. Чтобы лишить их козырей, выдернуть стул, на котором они сидят.

Кажется, наконец, мы дошли до высказывания, проясняющего суть. Не только в политическом, но и в кинематографическом бизнесе конкурентная борьба, как видно, приняла нешуточный оборот. Не только многоопытные политики преуспели в искусстве украшать свои программные заявления словами, не имеющими ничего общего с их действительным смыслом, но и перенявшие их опыт кинодельцы оснащают сегодня свою продукцию дежурным набором прекрасных слов, абсолютно чуждых их реальному содержанию. Чтобы иметь успех, надо рядиться в одежды своих, видимо, уже достаточно окрепших конкурентов. Реноме бизнесменов от кинемато-

рафа уже не слишком почитаемо: гораздо удобнее именовать себя художниками, выступать с позиций гражданских. Судя по всему, именно для этого авторы «Привета дорогому учителю» вводят в картину фразы, прямо-таки «пылающие» заботой о судьбах простых людей, о воспитании молодежи. Поверх сусальной, чуждой всяких контактов с реальностью киностриппи наводится легкая (очень легкая — чтобы не нарушать комфорта зрителя, баюкаемого в своем кресле) видимость проблемности и социальности. Поверх стандартной коммерческой поделки — легкий гримок произведения, претендующего на воспитательное значение.

Пожалуй, в данном случае — уж больно откровенны швы и простодушна работа — авторам удастся обмануть лишь самого непритязательного зрителя. Но сама по себе тенденция весьма характерна.

Среди шедших на фестивальных экранах картин немало примеров куда более изощренной работы, где мимикрия под проблемный кинематограф исполнена много более искусно, претензия выглядеть фильмом социальным имеет под собой более веские, хоть и сомнительные резоны.

Обратимся в данном случае к примеру индийского кино, любимого нашими зрителями, имеющего и славные реалистические традиции, и, увы, живучую поросль коммерческой продукции.

Впрочем, не будем пока углубляться в вопрос, к какой из ветвей индийского кинематографа принадлежит работа режиссера Винода Панде «Еще раз» (он же — автор сценария, песен и он же — продюсер постановки), а поговорим о ее содержании и смысле.

Винод Панде может похвастаться тем, что впервые в индийском кино заговорил на такую немаловажную тему, как развод. И заговорил с позиций отнюдь не ретроградных, полностью став на сторону своей героини Калпаны, женщины с поэтичной душой, чуткой к искусству и красоте, которая решается оставить своего неверного мужа, знаменитого актера Махендру Кумара ради мало кому известного, но преданно любящего ее ху-

дожника Вимала. К тому же стилистически фильм ничуть не похож на стандартную коммерческую продукцию индийского кино: здесь актеры играют вполне достоверно, не прибегая к назойливым мелодраматическим штампам, здесь вполне реалистичны и павильоны, и натура, и операторская работа, а уличные сцены вообще выглядят чуть ли не документально снятыми. И все же вопреки этим внешним приметам индийской «новой волны» за ними не скрыть мидасовых ушей кинобизнеса.

Да, авторы картины коснулись темы серьезной, актуальной для индийского общества, где право женщины на развод отнюдь не воспринимается как нечто само собой разумеющееся — его надо отвоевывать, доказывать на деле. Но, прикоснувшись к проблемному материалу, авторы фильма одновременно делают все, чтобы лишить его проблемности, представить как частный нехарактерный случай.

Поэтому действие происходит не в той среде, с которой зритель может хоть как-то отождествить или соотнести себя, но в мире исключительном, кинематографическом, где все не так, как у обычных людей. Героев мы видим в шикарных апартаментах гостиниц, на съемочных площадках, где поют и танцуют на индийский лад европейские красавицы; на светских раутах, в ресторанах... Да и вообще все действие фильма происходит не в Индии, а за ее пределами — в Англии, в Швейцарии, где снимаются фильмы с участием Махендры Кумара. Помимо исключительности профессии главного героя, он еще и исключительный негодяй — не приходит на съемки, разоряет продюсера требованиями непомерных гонораров, жене изменяет чуть ли не с первой встречной и чуть ли не прямо у нее на глазах, а потом в супружеской постели спящая продолжает бормотать о прелестях своих партнерш. Тут, наверное, и у самых железобетонных ортодоксов не возникнет возражений: раз уж муж такой нехороший человек, а жена к тому же уже почти неиндийка (сказалось тлетворное влияние Запада), пусть, так и быть, уходит от мужа

«Еще раз»,
режиссер
Винод Панде
(Индия)



(естественно, после долгой душевной борьбы и сомнений в своем праве разорвать священные узы) и продолжает жить в своей Англии, не портя добрых, патриархальных нравов родной страны....

Что же касается самих создателей ленты, то они, сорвав куш на этой горячей теме, схватятся потом за другую и третью, следуя уже проверенной формуле успеха: легкая приправа проблемности придает глянцеви́тый блеск и остроту зрелищу, внешне имитирующему реальность, но, упаси бог, не желающему соприкоснуться со всем тем, что болит, тревожит, волнует, что возвращает зрителя к размышлениям о мире, в котором он живет, о путях, способных этот мир изменить к лучшему.

Вегания коммерциализированного кино не обошли, к сожалению, и такой во многих отношениях интересный фильм, как «Святой дух в деревне Бангпун», сделанный тайландским режиссером Пакорном Помвитаком. Поначалу картина привлекает и своей красочностью, и интересом к жизни обитателей маленькой деревушки, их труду, празднествам, их обря-

дам, которые совершает жрец, восседающий в капище Великого Духа. От имени Духа жрец врачует, дает житейские советы, предсказывает будущее. Крестьяне верят жрецу и чтят Духа, Дух благоволит к жителям деревни, и их жизнь течет в умиротворенном единении с природой. Но постепенно интонация картины начинает меняться, происходят внезапные, раз от разу все более пугающие события, сотрясающие мирный уклад жизни поселян. То у кого-то свинья сожрала кур, то чью-то свинью съел тигр, оставив на память хозяйке лишь окровавленный огрызок хвоста, то стали вянуть овощи на полях. Дух гневается на деревню, Дух велит покинуть эти места и переселиться на другой берег реки — так жрец объясняет своей пастве смысл явленных знамений. Но крестьянин Май не хочет верить словам жреца: растения вянут, потому что они отравлены, и тигр, пожирающий скотину, тоже объявился не сам по себе. И еще: почему сам жрец не собирается переселяться, почему не вянут растения на его поле?

Маю придется поплатиться за свое неве-

рие: он станет жертвой тигра, но и умирая он все равно отказывается поверить, что это Дух наслал на него смерть. Это сделали люди.

Фильм привлекает своей симпатией к честным труженикам, своим пафосом разоблачения всевозможных спекуляций на религии, с помощью которой можно дурачить малограмотных простодушных людей. К сожалению, к финалу картины акцент все более смещается в иную сторону — главным становится смакование на экране жестоких сцен насилия, кровавых избиений, убийств.

Шайка темных дельцов, стоящих за спиной жреца, хочет изгнать жителей, чтобы по дешевке скупить их земли, через которые в скором времени должна пройти дорога. Ради достижения своих гнусных целей негодяи не останавливаются ни перед какими злодеяниями. Это они выпускали из клетки тигра, наводившего ужас на деревню, они убили Мая, замучили его вдову и дочь, это они застрелили разведавшего их черные замыслы Клава, сына жреца, — вот оно возмездие за измену богу и совести, за обман народа! В финале возмущенный народ расправляется с мерзавцами, жрец же сам выбирает себе кару: спалив храм Духа, он кончает самоубийством.

Не сомневаемся, у авторов ленты были самые добрые намерения. Понимаем и другое: при нынешнем тайландском режиме им не так-то просто было высказать и ту толику правды, которая в картине имеется. Но как бы там ни было, а смакование насилия постепенно теснит в рассказываемой истории ее социальный смысл.

Три фильма, о которых шла здесь речь, сделанные в разных странах разными авторами, — свидетельство новых веяний, вторгающихся в царство кинокоммерции. И здесь наблюдаются хотя и скромные, но тем не менее осязаемые перемены: экран начинает учитывать требования времени прислушиваться к нуждам обездоленных.

При этом, однако, надо помнить, что искусством нельзя быть наполовину, его невозможно имитировать, им надо быть.

В камерном мире

Отложим ненадолго разговор о фильмах масштабных, открыто социальных, имеющих дело с движением масс, с историческими преобразованиями. Поговорим пока о фильмах камерных, замкнутых отношениями немногих людей, переживаниями сугубо личными... Что означают эти ленты — уход от проблем большого мира? Или иной путь к их освещению — через отражение их в человеческих душах, в повседневном существовании «маленького человека»?

Однозначного ответа тут, естественно, быть не может: за каждой из картин стоит философия ее конкретного создателя, социальная ситуация, давшая толчок ее возникновению. И кроме того, далеко не всегда намерения авторов очевидны, напрямую заявлены. Они бывают и зашифрованы, потаены в сложной стилистике фильма. Такую непростую загадку задал фестивалю зрителям фильм аргентинского режиссера Анибаля Энрике Усета «Идиллия на станции».

Вроде бы сюжет картины несложно пересказать. На вокзальном перроне тихого, не сотрясаемого никакими бурями провинциального городка, куда каждый день в одно и то же время стекается весь город смотреть на прибывающий поезд, встретились взглядами он и она. Он — сын богача-землевладельца Дон-Карлос Ромалио, часто ездивший вдоль этой линии по своим делам, она — городская красавица Росаура, дочь извозопромышленника, по обыкновению пришедшая сюда с подругами. Жгучее чувство охватило двух молодых людей. Он специально остался в городе, чтобы познакомиться с ней. Они встретились на балу и танцевали, это был упоительный вечер, а потом он пригласил ее с подругами к себе в поместье, где было катанье на лодках и езда в колясках под белыми зонтами, и все было так замечательно, пока где-то за окном не появился крепко сбитый невысокий человек в широкополой шляпе, как потом стало ясно, — отец Дон-Карлоса. После недолгого разговора с ним Дон-Карлос как-то померк и сник, радость солнечного дня потускнела.

А вскоре он сообщил Росауре, что отец посылает его в Европу учиться управлять имением, оставил на прощание посвященные ей стихи, сказал, что разлука будет недолгой — всего три месяца.

Все это время — день за днем — она ждала его возвращения. Когда он вернется, все в ее жизни изменится, все пойдет по-другому. Только бы вернулся! Только бы увез ее из этой мертвящей пустоты. Прибывали на перрон поезда, а он все не приезжал... Когда же он наконец появился, то был уже не один: с ним была его невеста.

Подруги пытаются утешить ее, но она словно не слышит их. Она живет отныне в какой-то иной, сомнамбулической реальности. Надев свое белое платье, то самое, в котором когда-то танцевала на балу с Дон-Карлосом, она идет на вокзал — но не туда, где обычно стояла с подругами. В последний раз мы видим ее на рельсах, бегущей навстречу надвигающейся, остановленной в нашей памяти стоп-кадром черной громаде поезда... Так печально оканчивается так трогательно начавшаяся идиллия на станции.

Не меняя ни клеточки в сюжетной канве этого пересказа-либретто, можно было бы сделать по нему самые разные фильмы. Мелодраму, к примеру, где мы обрыдались бы над обманутой любовью преданной чистой души. Либо же драму, в чем-то близкую давней «Главной улице» Бардема: в центре картины в этом случае оказалась бы уже не любовь героини, а обличение мертвящей бездуховности провинциального быта. Либо же, наконец, модный ныне ретрофильм, где сами события превратились бы лишь в повод для ностальгического любования красотой забытых мод — кружевных шляп и длинных платьев, котелков и тросточек.

В фильме есть крупницы любой из этих картин, но сам он иной. Все происходящее на экране отдалено от нас дистанцией иронии рассказчика: рассказчик сидит прямо в кадре, расположившись за столиком кафе на городской площади, обращается к нам, как обращаются сегодняшние телекомментаторы. Ироническая дистанция рассказа лишает зри-

теля возможности сопереживать: жизнь героини проходит перед нами, как будто в аквариуме, за стеклом которого открывается удивительно красивое зрелище, изысканное по мастерству исполнения, великолепное по тонкости и богатству красок, но принципиально не желающее заявлять о себе как о жизненной реальности. Режиссер словно умышленно демонстрирует, что занимается «каллиграфией», эстетической игрой с материалом, который сам по себе не может заинтересовать настолько, чтобы стать поводом для разговора всерьез.

А вот почему режиссер не может или не хочет браться за материал для разговора всерьез — это уже иная проблема. Может быть, та реальность, которая его окружает, кажется ему такой же неинтересной, как героине его фильма чистенькое, хорошо ухоженное захолустье ее городка. Может быть, темы, которые его волнуют, не устраивают продюсеров. А может быть, — последнее кажется наиболее вероятным, хотя и это лишь предположение — политические условия не позволяют говорить о том, о чем хочется, надо говорить. Во всяком случае — в это заставляет верить ироничность и самоироничность интонации автора — говорить он хотел бы о другом. О чем? Может быть, на каком-нибудь из последующих ташкентских фестивалей мы узнаем и это...

Камерный по своему характеру сюжет избрала и Сай Паранджиби, постановщик и сценарист индийского фильма «Прикосновение». Действие этой доброй, лиричной картины происходит в школе-интернате для слепых детей. Директор интерната Сурани делает все, чтобы дети не чувствовали себя обездоленными — он не позволяет воспитателям жалеть их, напоминать им хоть как-то об их физическом недостатке. Детям нужна не жалость, а любовь. Сурани играет Насируддин Шах, один из самых интересных актеров сегодняшнего индийского кино, чьи работы связаны с фильмами режиссеров «новой волны» — Шьяма Бенегала, Гириша Карнада, В. В. Каранта. Он актер интеллигентный, темпераментный, тонкий, умеющий в каждой

новой роли открывать новые грани своей индивидуальности, не повторяться, искать себя в разнохарактерных образах.

И здесь, играя человека, лишенного зрения, Шах предельно тактичен: он не педалирует ущербность своего героя, не пытается разжалобить зрителя — его игра исполнена мужества и достоинства, он не прячет «острых углов» характера человека, для которого не прошел бесследно ни сам его физический недостаток, ни упрямая, непрекращающаяся борьба с ним.

Партнершей Насируддина Шаха в «Прикосновении» выступает Шабана Азми, молодая актриса, открытая несколько лет назад режиссерами «новой волны», но теперь уже с успехом снимающаяся и в коммерческих фильмах, — сегодня она одна из популярнейших кинозвезд Индии.

В «Прикосновении» она играет Кавиту, женщину, недавно потерявшую мужа, пытающуюся отгородиться от мира стеной своего одиночества, своего личного горя. Случайно познакомившись с Сурани, побывав у него в школе, она проникается глубоким уважением к нему, к его благородной работе.

Кавита становится воспитательницей в школе для слепых. Это событие — праздник не только для детей, которым она принесла заботу и нежность, но и для нее самой. Ее жизнь вновь обрела смысл, благородную цель, ощущение своей полезности. И за все это она благодарна Сурани — больше того, она понимает, что любит этого человека.

Здесь-то и обретает остроту главный сюжетный конфликт. Сурани не может допустить жертвы со стороны Кавиты, он ценит ее благородство, но не хочет, чтобы она когда-нибудь пожалела о нем. Он готов даже покинуть своих учеников, лишь бы избавить себя и любимую женщину от выбора, о котором она когда-нибудь пожалеет.

Как трудно ей переубедить его. Как труден их путь друг к другу... В финале картины слепой Сурани идет по пустынной утренней улице, находя дорогу по ее песне, доносящейся из далекого окна — песне, которая когда-то привела его в ее дом...

Нетрудно заметить недостатки этой картины, тем более очевидные, что сделана она дебютанткой. Повествование затянуто, грешит повтором сюжетных ситуаций, подчас автор сбивается на сентиментальность, на дидактичность. И все же нельзя не порадоваться благородству интонации этой картины, ее психологизму, ее вниманию к человеческой душе, ее вере — непоказной, несусальной — в человеческое благородство, в силу любви.

В титрах этой картины стоит имя Басу Бхаттачария. Он не раз прежде бывал на Ташкентском и Московском кинофестивалях, привозил свои фильмы — камерные, лиричные, внимательные к миру человеческих чувств, к проблемам самых обычных, вроде бы ничем не примечательных людей. На этот раз он выступил не в прежнем своем качестве — режиссера и сценариста, но как продюсер, давший возможность состояться дебюту молодого режиссера, причем — в индийском кино это явление неординарное — режиссера-женщины. Так что на этот раз (у Басу Бхаттачария мне случалось брать интервью и прежде) разговор с ним начался с вопроса о его продюсерской деятельности.

— После того как я посмотрел в СССР, — отвечает Бхаттачария, — несколько фильмов, поставленных женщинами-режиссерами, и в особенности замечательное «Восхождение» Ларисы Шепитько (как жалко, что она погибла такой молодой!), я решил, что пришло время и в нашем мужском царстве индийской кинорежиссуры появиться женщине. К сожалению, в нашей стране ситуация далеко не такая, как в социалистических странах, где женщина полностью равноправна. У нас она нередко находится на положении почти что рабыни. А поскольку меня всегда интересовала проблема взаимоотношений мужчины и женщины, я решил продолжить свою линию не только на экране, но и в жизни.

Сай Параджипи (кстати, по крови она связана с Россией: ее отец — русский, мать — маратхи) режиссерской профессии не училась. Она актриса, окончила Национальную драматическую школу в Дели, работала на телевидении, играла, писала сценарии, была

«Святой дух
в деревне Бангпун»,
режиссер
Пакорн Помвитак
(Таиланд)



продюсером. Она умный, интеллигентный человек, любящий и понимающий искусство. Мысль поставить «Прикосновение» она вынашивала в течение нескольких лет, и мне захотелось ей помочь.

Строго говоря, это не первый опыт работы женщины-режиссера в индийском кино. Можно назвать несколько имен, но все эти опыты имели больше дилетантский характер. То, что сделала Паранджипи, кажется мне первой серьезной попыткой. Ее картина безупречна в кинематографическом смысле, но от нее остается хорошее ощущение: в ней есть стремление автора помочь обездоленным, принести им какую-то пользу. Фильм показывает и сложности, мешающие взаимопониманию людей, и то, что эти сложности преодолимы. Это картина романтическая, в каком-то смысле даже идеалистическая, и это мне в ней нравится.

Чувствуется, что режиссер и актеры вложили в картину свое сердце. Насируддин Шах, играющий слепого директора, попросил купить ему специальные контактные линзы, создававшие ему полное ощущение слепоты. Он ходил с этими линзами, репетировал в них, вживался в роль, но когда наступало время съемки — снимал их. Он очень серьез-

ный, глубокий актер, и это видно по его ролям.

— Как приняли картину индийские зрители?

— Они не видели ее, «Прикосновение» еще не вышло на экраны. Но мне думается, что картина будет иметь успех.

— Каковы ваши собственные планы? Что вы собираетесь снимать?

— Сейчас у меня есть два-три сюжета, которые я, быть может, превращу в фильмы. К съемкам одного из них я собираюсь приступить вскоре после возвращения из Ташкента. Эта картина кажется мне важной по теме. Ее герой — врач, приезжающий работать в деревню. В нашей стране деревни по большей части удалены от больших центров, и жизнь там совсем не похожа на городскую. Моему герою придется столкнуться со многими трудностями, проблемами политическими и экономическими, учиться их преодолевать. Мне хочется коснуться в фильме темы кооперативного движения, показать его важность для сегодняшней Индии.

Есть у меня и иные замыслы: интересных тем достаточно — все зависит от материальных возможностей. Мне хотелось бы сделать также и ряд короткометражных лент.

— В прошлом году в Москве вы говорили, что хотели бы снять документальную ленту о Советском Союзе.

— Да, мне хотелось бы снять фильм о Москве, об Олимпиаде. Сделать фильм об интернациональности спорта — у меня даже есть наброски такого сценария. Я пытался вести на эту тему переговоры с продюсерами, но, судя по всему, вряд ли что из этого проекта получится. Времени до Олимпиады остается в обрез, а своих денег мне не хватит, чтобы приехать со съемочной группой в Москву...

— Я думал, что раз вы теперь — продюсер, ваши финансовые дела пошли в гору.

— Конечно, я продюсер, но продюсер, у которого совсем немного денег. Я сам работаю не ради денег и со мной работают не ради денег. У меня всегда снимались хорошие актеры, но их привлекали не гонорары — в любом коммерческом фильме они получают во много раз больше, — а доверие ко мне, к тому, что я делаю в кино.

— Какова сегодняшняя ситуация в индийском кино? Каковы его новые тенденции?

— Мне кажется симптоматичным, что большие постановочные коммерческие фильмы нередко стали проваливаться в прокате. По-моему, это хороший сигнал. Из прежних больших кинематографических столиц — Бомбея, Калькутты, Мадраса — кино перешло во многие региональные центры — точно так же, как у вас оно создается в республиках. В прошлом году наше кино выпустило около 720 фильмов, но уровень массовой продукции, к сожалению, не растет. В большом ходу секс и насилие. Делается много мелодраматических картин, эксплуатирующих тему социального неравенства. И все же в кино приходят молодые силы, и государство — разными путями — старается помочь хорошему кино стать на ноги.

Два-три года назад создана специальная группа — в нее вхожу и я — с целью разработать новую государственную политику в области кинематографа. В самом скором времени мы должны представить правительству свои предложения. Создана национальная корпорация по развитию кино, работа которой

обещает положительные сдвиги. Но, конечно, пока что коммерческое кино все еще главенствует в кинозалах...

Как видно из слов Басу Бхаттачария, те противоречивые, кризисные в чем-то тенденции в коммерческом кино, которые выявил фестивальный экран, не случайны и не единичны: ситуация в индийском кинематографе — еще одно тому подтверждение.

Разновеликие величины

Маленький мирок личной жизни человека и большой мир национальных, государственных судеб, мир индивидуальных чувств, переживаний и мир движущейся истории, вовлекающей в свой ход народные массы... Не слишком ли разновелики масштабы, не изначально ли антагонистичны эти категории, чтобы допустить возможность их органического слияния в одном произведении?

Вопрос этот, в общем-то, риторического свойства, потому хотя бы, что нетрудно подобрать великое множество примеров в любом из родов искусства, чтобы опровергнуть сомнения в естественности, законности подобной связи. Впрочем, не будем сейчас тревожить тени классиков. Поговорим о тех примерах, которые предложила панорама фильмов Ташкентского фестиваля.

Вот фильм «Ребенок Кэти» австралийского режиссера Дональда Кромби (кстати, участие Австралии — лишнее подтверждение того, что Ташкентский киносмотр уже перерос рамки своего официального статуса «фестиваля трех континентов» и является по сути фестивалем всемирным).

Сюжет картины разворачивается вокруг судьбы женщины, пытающейся вернуть своего похищенного ребенка.

Украл ребенка ее бывший муж, с которым она давно рассталась: он обманом вывез дочь, как вскоре выяснится, к себе на родину — в Грецию. Как же разыскать девочку, как вернуть ее?

Поиски приводят Кэти в редакцию газеты «Сан», к репортеру Дику Уортеру. Он уже немолод, журналистская работа, как видно, не

«Ребенок Кэти»,
режиссер
Дональд Кромби
(Австралия)



раз сталкивала его с изнанкой жизни, он не склонен к сантиментам и красивым жестам, не торопится следовать благородным порывам души. Пожалуй, для него самого неожиданность то, что он так горячо берется помогать этой пришедшей с улицы женщине, работнице какой-то из мельбурнских фабрик. Быть может, в этом виновата ее незащищенность, которую она не умеет да и не пытается скрыть. Так или иначе, но что-то на этот раз задело его, задело всерьез.

Их хождение по различным инстанциям, от которых в этом случае полагалось бы ждать помощи, вселяет не слишком большие надежды. Дело хлопотное, запутанное, не сулящее ни награды, ни славы — никто не хочет браться за него всерьез. К тому же вокруг и без того достаточно проблем и сложностей, о которых напоминает хотя бы гул голосов какого-то многочисленного семейства, аккомпанирующий разговору Дика и Кэти с судебным чиновником: хозяин квартиры выставил этих людей на улицу, попробуй найди на него теперь управу...

Да, все понимают, что речь идет о судьбе ребенка, о страданиях, которые он испытыва-

ет. Но, как устало замечает инспектор в полицейском участке, дети не голосуют. «Дети не голосуют» — это многое проясняет.

Дик устроил передачу по телевидению, напечатал не одну статью в газете, но то, что для матери — вопрос жизни, для газеты — очередная сенсация, а сенсации быстро стареют, приедаются. Их нужно постоянно обновлять на газетной полосе, заменять новостями погорячей, позанятней.

И все же судьба девочки находит отклик у самых разных людей, не исключая и государственных чиновников. Украдена не только дочь у матери, украдена маленькая гражданка страны. Это прецедент, который не может быть оставлен без внимания.

Разные незнакомые люди — и в Австралии, и в Греции — включаются в поиски девочки, помогают узнать, где она, собирают для матери деньги на проезд.

В финале Кэти находит свою дочь. Это радость — для нее, для многих, кто искренне и бескорыстно сочувствовал и помогал ей. Но это же и сенсация. Толпа репортеров уже ждет Кэти с дочерью в аэропорту, и как-то надо прорваться через нее, уйти от беззастен-

чивого любопытства нацеленных со всех сторон объективов и микрофонов: какой-то отчаянный малый даже впрыгнул на капот машины, в которую они успели сесть. Этот очень точный жизненный фон, умение авторов вести рассказ об индивидуальных судьбах, не выключая их из широкого потока реальности, сообщает фильму теплоту, достоверность, спасает от слащавости, иногда все же дающей о себе знать, открывает за камерным сюжетом сегодняшние заботы, надежды и разочарования людей Австралии.

Другой фильм, который мог бы быть решен в манере сугубо камерной и который уже первыми документальными кадрами отбрасывает камерность, — «Александрия, почему?» египетского режиссера Юсефа Шахина.

Яхья, герой этой картины, меньше всего озабочен вопросами глобального порядка. Круг его интересов вряд ли выходит за пределы его сегодняшних увлечений. Веселые забавы с одноклассниками, прогулки на катере и в старом драндулете, куда можно набиться всей гоп-компанией, попутно затащив и какую-нибудь не слишком строптивую девицу, вечера, просиживаемые в кинозале, где так лихо бьет чечетку Фред Астор, окруженный кордебалетом красоток с шикарными декольте и страусовыми перьями, увлечение театром, Шекспиром, мечта об искусстве и скучная проза работы мелким банковским клерком — отец категорически против того, чтобы сын выбирал себе карьеру актера. Можно, конечно, начать копить деньги на образование, но герой уже подсчитал, что в этом случае актерскую карьеру он сможет начать к шестидесяти пяти годам. Не слишком вдохновляющие перспективы...

Поглощенный своими заботами, герой, пожалуй, и сам не задумывается о том, насколько тесно жизнь его переплетена с событиями истории, хронику которых он с друзьями проглядывает в кинозале, ожидая начала захватывающих, роскошных американских картин. Но оказывается, что эта кинохроника самым прямым, самым непосредственным образом связана с тем, что происходит в жизни близких Яхье людей. Колонны Роммеля рвутся к

Александрии, и потому покидает город Сарра, возлюбленная его друга Ибрагима, увозя с собой его еще не родившегося ребенка: она еврейка и приход фашистов не сулит ей ничего хорошего. Есть и другие, кому гитлеровцы кажутся избавителями от нынешних хозяев страны — англичан. Один из родственников героя, Али-бей, занят щекочущей нервы игрой: он платит за то, чтобы ему притащили какого-нибудь упившегося в лоскут солдата английской армии (желательно, австралийца или новозеландца), и потом, пристрелив его где-нибудь в глухом портовом углу, он может чувствовать себя героем, поквитавшимся с поработителями. Другая компания знакомых ребят вынашивает планы гораздо более честолюбивые: они готовят покушение на Черчилля, намеревающегося прибыть в Александрию. Планы, конечно, наивные, но так или иначе это начало сознательной жизни.

Фильм избавлен от «хорошо сделанной драматургии», на экране — калейдоскоп лиц, событий, они движутся прихотливо, неожиданно, их направляет не рука умелого в своем ремесле драматурга, но память автора, пережившего все это, припоминающего свое прошлое, рассказывающего о себе.

По-разному складываются судьбы друзей и знакомых героя: один — за решеткой, другой — на борту отправляющегося в Америку лайнера. Али-бей, так и не пристреливший австралийского солдатики и даже подружившийся с ним после пьяных ночных скитаний, находит его могилу под Эль-Аламейном. Окончилась война с нацизмом, но рядом вспыхивает новый очаг, начинается новый ад — война в Палестине. Не успокаивается мир, не прекращается насилие...

По счастливой случайности, сбывается мечта героя: он может ехать учиться в Америку. Друзья и родные наскребают ему по крохам деньги на дорогу. Прощание с близкими, прощание с родным городом. И вот уже на подходе к нью-йоркской гавани замаячила статуя Свободы, оскалилась в лицо герою своей фальшивой металлической челюстью. Этот крупный план — кадр-метафора — конец рассказа о судьбе героя «Александрии, почему?» и нача-

ло кинобиографии режиссера Юсефа Шахина, знакомого нам уже более двадцати лет со времен выхода на наши экраны «Борьбы в долине», снимавшего на «Мосфильме» советско-арабский фильм «Люди на Ниле», а теперь приехавшего в Ташкент со своей новой работой.

Привожу здесь запись интервью с Шахином об «Александрии, почему?» — оно добавляет немало существенного для понимания картины.

— Мне трудно говорить об этом фильме. Он был очень важным для меня. Это рассказ о человеческих встречах, взаимоотношениях, о путях, которые позволили бы людям жить вместе.

В наше время, когда так нужна разрядка напряженности, слишком много еще тех, кто работает против нее. Эти люди поглощены своими эгоистическими заботами и не хотят думать о реальных человеческих проблемах. А в арабском мире сложность этих проблем умножена многократно.

Арабские народы едины уже хотя бы потому, что у них общий язык, понятный людям любой из арабских стран. Но сегодня для народов, стремящихся к единству, наступило время нелегких испытаний. И я невольно задумывался, какой фильм был бы нужен сегодня. Пожалуй, уже несколько лет назад нетрудно было предвидеть, к каким опасным последствиям приводят экстремизм и фанатизм. Видимо, сейчас самое подходящее время напомнить людям о том, что они могут жить вместе, несмотря на разделяющие их барьеры рас и религий. На кинофестивалях с особой очевидностью осознается, что это может быть достигнуто. В Ташкенте, в Москве, в других фестивальных городах мы, кинематографисты, собираемся, чтобы знакомиться с работами друг друга, показывать свои новые картины, общаться. И на этом личном уровне общения мы едины.

Я уже тридцать лет работаю в кино. Меня больше не интересуют истории, рассказываемые с экрана. Меня интересует та история, которую я вместе со своим временем прожил. Мне хочется говорить сегодня о том, какие

события — международные, социальные, психологические — наложили на это время свой отпечаток.

Мне сегодня неинтересна судьба одного главного героя. Ибо нет героя, который был бы сам по себе. Все мы переплетены многими связями с самыми разными людьми. Таким же путем я пытался идти в «Александрии, почему?».

Александрия — город, где я родился и рос. Там жили греки, итальянцы, евреи, мусульмане, христиане. Это был удивительный микрокосм — образец того, каким бы нам хотелось видеть мир. В своем фильме, который строится как огромная мозаика, слагающаяся из многих частиц, я показываю самых разных людей. Здесь и христиане, съехавшие сюда со всех концов мира, в том числе и русские христиане. Здесь и евреи, которых мы любим и ценим как граждан Египта (конфликты и противоречия начинаются лишь тогда, когда они становятся сионистами). Здесь и итальянцы, говорящие по-арабски лучше, чем сами арабы, а арабы, знающие итальянский лучше самих итальянцев. Своим фильмом мне хотелось подвинуть зрителя к ощущению общности людей всего мира.

Я никогда не питал симпатий к национализму. Да, существуют государственные границы и они разделяют людей. Но ограничиваться только интересами одного клочка земли, называемого Египет, Иордания или как-то еще, по моему, не слишком реалистично, да и не слишком человечно. Я действительно верю, что не утопична мечта о времени, когда люди проникнутся уважением друг к другу, найдут пути друг к другу. И тогда, если это позволят исторические условия, мир станет ближе к социализму. Социализм неизбежен — я верю в это.

Почему я решился рассказать с экрана именно эту историю — историю о себе самом, когда мне было восемнадцать, о своей семье, о тех проблемах, с которыми мы сталкивались? Александрия тех лет была очень космополитичным городом. Мы, жившие в ней арабы, христиане, евреи, никогда не спрашивали друг друга о религии, а если спрашивали, то

только затем, чтобы знать, когда вы свободны — от мечети, от церкви, от синагоги. Мы росли все вместе. Это была не терпимость друг к другу, это была общность. Я не хочу, чтобы меня терпели, и сам не хочу терпеть других. Я хочу их любить и, естественно, хотел бы, чтобы и мне отвечали тем же.

В фильме затронут и политический уровень восприятия события. Тогда все мы были во власти «американской мечты». Большая часть знаний о мире, которые мы получали, шла из очень опасного источника — из американских фильмов. Об СССР мы знали очень мало. Кое-что мы слышали о Сталинграде. Кое-что — о конференции глав правительств в Крыму. Но грезил мы об Америке, не о реальной Америке со всеми ее противоречиями, со всем тем замечательным и отталкивающим, что в ней есть, а о розово-прекрасной фантастической стране, которую показывали нам фильмы, наполненные музыкой, красивыми девушками, блестящими декорациями.

Главная тема «Александрии, почему?» — это качественные изменения, которые происходили во мне в те годы. У меня была мечта — работать в кино. Возможно, у меня был талант, но этого еще было недостаточно. Я понял, что нужно работать, работать, работать. Нужно получить образование — только тогда, быть может, чего-то удастся достигнуть.

Единственным местом, где можно было научиться кинематографу, я считал Америку. Быть может, это покажется смешным, но только там я впервые услышал об Эйзенштейне, о Довженко, о Станиславском — до этого я не знал их имен. Наверное, я сделал ошибку, поехав в США. Но именно там легче всего осознать, насколько далека от совершенства американская система. К примеру, американская публика — одна из наименее осведомленных в области кинематографа. Она почти не видит иностранных фильмов, и этому нет извинения. В стране, имеющей три тысячи триста часов телевизионного вещания в год, только пятьдесят-шестьдесят часов отданы зарубежным кинолентам. Ни одно правительство не имеет права скрывать знания

от своего народа, тем более правительство такой богатой страны.

В семистах университетах США есть драматические отделения, но даже там нельзя посмотреть зарубежные ленты. Вместо того чтобы использовать кино как средство духовного обогащения людей, оно используется для одурманивания их грезами.

Причем под влиянием американского кино находится практически весь мир, за исключением стран социализма и еще ряда государств независимой, социалистической ориентации. Это не просто колонизация кинопроката — это колонизация умов. Естественно, я не собираюсь утверждать, что все американское кино плохое — там есть и прекрасные фильмы. Но все дело в том, что мы не покупаем хорошие фильмы, мы покупаем все худшее, что делается в Америке, картины, лишенные намека на социальную критику.

Большинство кинематографий мира колонизировано американцами. Приезжайте в Каир, и вы увидите, что подавляющая часть кинотеатров принадлежит не египтянам. А часто и сами египетские фильмы оказываются сделанными на американские деньги. Если кто-то решит показать египтянам советский фильм, то это не так-то просто будет сделать. Даже египетские фильмы идут лишь в худшей части наших кинотеатров. И это происходит в Каире, центре всего арабского кинематографического мира! Но зато афиши предлагают нам множество картин, которые вообще никогда не должны были бы выходить на экран.

А когда египетский режиссер хочет рассказать народу о его национальной культуре, древней и современной, о прогрессивных переменах, происходящих в жизни (а нам есть, чем гордиться в своей культуре; у нас много художников, поэтов, актеров, писателей), то усилия его оказываются бесполезными. Вы можете сделать фильм, получить за него все призы на кинофестивалях, но никто из зрителей его так и не увидит — ни в кино, ни на телеэкране. И прокатчиков бесполезно убеждать, говорить о международных наградах — они этих фильмов не хотят. Я готов был даже

«Самое главное»,
режиссер
Амар Ласкри
(Алжир)



отказаться от денег, я хотел лишь, чтобы мою картину посмотрели люди. Но прокатчики предпочитают показывать американское кино.

В Америке много хороших режиссеров, но не их фильмы демонстрируются у нас. К нам сбывают все ненастоящее, все, что уводит от реальности в мир фантазии. Кино — опасное оружие, оно обманывает, навязывает образцы для подражания, оно выступает в роли наркотика, с помощью которого можно эксплуатировать другие народы, держать их в состоянии неведения и невежества, духовной униженности. И пока сохраняется монопольное господство американского кино, ничего хорошего нам ждать не приходится.

Мировой экран монополизирован, оккупирован американцами. И они знают, что это вопрос не только экономики, но и политики. Колонизация сегодня осуществляется прежде всего через кино. Однажды, много лет назад, кинематографический синдикат решил попытаться проталкивать на экраны хотя бы один египетский фильм в месяц, чтобы хоть как-то лимитировать прокат американской продукции. Хорошо, мы будем покупать тридцать, сорок американских картин, но хороших картин, вместо идущих сейчас трехсот

картин про каратэ или что-нибудь еще более глупое. Но как только мы приняли это решение, в Каире появился Эрик Джонсон, сотрудник Эйзенхауэра, якобы остановившийся по дороге на иорданские воды. Он сумел настоять на отмене ограничений для американских картин. Это был изощренный политик, он понимал, сколь мощное влияние осуществляется через кино.

Кино и впрямь могучая сила, это необходимо сознавать. А ведь к нему слишком часто относятся несерьезно: кино.. так это же развлечение... Нет, кино не развлечение. Оно учит людей.

Кинематограф служит революции

Это было неожиданностью: фильм начался с огромного красочного плаката пудовкинской «Матери», висящего на стене какой-то конторы. Короткая панорама — и в кадре еще один знакомый плакат: «Чапаев» братьев Васильевых. Что это? Уж не вклинился ли в течение фестивальной программы «Совэкспортфильм» со своим рекламным роликом? Оказалось — нет. Таково начало алжирского фильма «Самое главное» (режиссер Амар

Ласкри, он же один из авторов сценария.

Действие фильма начинается в каком-то кинематографическом объединении, герои его — кинематографисты, отправляющиеся в село, чтобы снять картину о ходе аграрной революции. Искусство не должно оставаться в стороне от жизни. Висящий на стене лозунг «Кинематограф служит революции», видимо, не случайно попал в поле зрения камеры: он напрямую заявляет о намерениях создателей картины.

То, что акцент на действенную роль кинематографа в жизни здесь не случаен, подтверждают и другие кадры ленты. Ну, скажем, увидев в руках героев кинокамеру, кто-то начинает вспоминать свои любимые индийские фильмы, а какой-то развязный юнец изображать Тарзана и Зорро. Нет, не таким хотят авторы видеть кинематограф — он должен помогать строить новую жизнь.

Итак, репортер Мадани и его кинооператор Рахида оказываются в гуще событий аграрной революции. Впрочем, события эти развиваются не слишком поспешно. Поначалу кажется, что шествия со знаменами, самолеты, разбрасывающие листовки, грузовики с транспарантами и людьми, скандирующими «Аграрная революция — это народная революция!» или «Социализм — это будущее!», сами по себе, а богачи, процветающие в своих особняках, удерживающие в своих руках реальную власть, экономическую и политическую, тоже сами по себе. Их всесильное могущество пока что не поколеблено.

Около ворот сельского совета очередь уставших людей. С пяти утра они ждут председателя, который не спешит осчастливить их своим появлением. Когда он, наконец, появляется, его встречают подобострастно — он здесь начальник, от него зависят все.

В интервью, которое снимают кинематографисты, председатель говорит все полагающиеся слова о работе, необходимой для победы революции, о имеющихся на этом пути отдельных трудностях, о том, что социализм, конечно, победит. Но присутствие седовласого благообразного человека в хорошо сшитом костюме выдает, кто здесь на самом деле

главный. Это он, Бекамуда, владелец рудников и земель, действительный хозяин округа; председатель — лишь его подставная фигура.

Один из служащих Бекамуды, участник сражений за независимость страны, с горечью вспоминает своих погибших друзей: неужели они сложили головы ради того, чтобы жирели толстосумы!

Волею обстоятельств именно у Бекамуды поселяются кинематографисты. Он внимателен к ним и заботлив, хотя заботы его не бескорыстны. Он уже чувствует, что ситуация меняется, почва под ногами начала колебаться.

Рабочие его рудников объявили забастовку. Пока их требования невелики: они добиваются лишь литра молока в день. Но хозяева понимают, что это только начало; не страшно потратить копейки на это молоко — страшно отступить; тогда за одной забастовкой последует другая, гораздо более мощная. Их опасения не напрасны; рабочие подняли головы, они не хотят больше мириться с рабскими условиями труда...

К сожалению, чувство меры несколько изменило авторам: их фильм затянут (он длится около четырех часов), какие-либо границы экранного времени словно бы и вовсе отсутствуют. Все показывается с одинаково дошным вниманием, главное и второстепенное, моменты сюжетно важные и описательные. Камера долго-долго фиксирует (не вглядывается, а именно фиксирует) то, как трудятся рабочие на поле, и то, как бездельники стучат костяшками домино в баре, и митинги со всеми речами и лозунгами, и толпу, собравшуюся на праздник обрезания, причем сама эта процедура показана детально, многократно, во всех «технологических» подробностях. Социальный анализ событий подменяется этнографическим любопытством, хотя нужно отдать авторам должное: они умеют подмечать точные, достоверные штрихи реальности.

Как ни отрадно для нас, что алжирские кинематографисты взяли себе за образец дорогую нам классику — «Чапаева» и «Мать», не лишне, видимо, напомнить о том, что да-ло этим картинам столь долгую и славную

«Нет суббот
без солнца»,
режиссер
Мануэль Эррера
(Куба)



экранную жизнь, что определило их глубокое влияние на целые поколения кинематографистов. Причины этого не только в обращении к революционной теме, но в глубине постижения этой темы, в совершенстве формы; там революционному содержанию отвечает новаторское, продуманное во всех компонентах художественное решение.

Пожалуй, урок алжирского фильма существен и для ряда других показанных на фестивале картин, при всем том, что их общий уровень несомненно вырос по сравнению с предшествующими годами. Но были и ленты, где интересные авторские намерения разбивались о драматургическую аморфность, неумение четко выстроить мысль, вовремя оборвать пространственный рассказ (так, к сожалению, было с монгольским фильмом «Утренняя звезда»).

Вот почему весьма интересной кажется работа кубинских кинематографистов «Нет суббот без солнца», в которой очевидно стремление авторов не только коснуться злободневно важной проблемы, но и найти для нее то художественное решение, которое способно донести пропагандируемые идеи в наиболее яркой, интересной для зрителя, убедительной художественной форме. Об этом говорили и

сами кубинские кинематографисты на своей пресс-конференции.

— Мы выбрали для показа в Ташкенте фильм «Нет суббот без солнца», — начал пресс-конференцию глава делегации, начальник центра киноинформации министерства культуры Хосе Антонио Гонзалес, — поскольку он является примером обращения кубинской кинематографии к одной из самых важных для нее тем. Наша страна вынуждена строить социализм в тяжелых условиях. В девяносто милях от острова находится самая сильная в мире империалистическая держава. Мы были подвергнуты жесточайшей экономической блокаде. Рассказать о нашей сегодняшней жизни, раскрыть ее главные насущные проблемы — вот самая актуальная задача кубинских кинематографистов. «Нет суббот без солнца» — картина о том, как кубинцы строят социализм в сегодняшних реальных условиях...

Такова политическая задача фильма. А о том, как она решалась художественно, рассказал на пресс-конференции режиссер Мануэль Эррера, в прошлом документалист, автор многих острых публицистических лент, в том числе и полнометражной картины о разгроме американских наемников на Плайя-Хи-

рон. «Нет суббот без солнца» — его первая работа в игровом кино.

— Тема нашего фильма, — говорит Эрре-ра, — сегодня привлекает особое внимание на Кубе. Он посвящен жизни крестьянства, вовлечению его в кооперативное строительство. Этот процесс должен происходить на условиях полной добровольности, основной задачей его на нынешнем этапе является обобществление всей земли, что требует высокой сознательности крестьянства. Так что главная задача нашего фильма — способствовать росту сознательности крестьянских масс.

Мы долго думали над тем, как решить эту задачу. Нам было ясно, что исходить надо из реального уровня наших зрителей, которые в большинстве своем еще не имеют достаточного образования. Им нужна картина легкая по форме, понятная. Но мы сознавали, что она должна быть произведением искусства.

Кубинское кино издавна использует традиции народного юмора, поэтому и мы решили обратиться к этому нестареющему средству. Юмор помогает лучшему пониманию тех мыслей, которые нам важно было высказать. К сожалению, во время фестивальной демонстрации некоторые комедийные места стерлись в переводе, но на Кубе показ картины всегда сопровождается смехом в зале. В некоторых сценах мы намеренно обращались к реминисценциям немого кино, использовали его комедийные приемы — сшибки, столкновения, падения и тому подобное.

В то же время этот комедийный ряд фильма сочетается с кусками, близкими к документальным. Многие роли у нас исполняют участники самодеятельной труппы актеров-крестьян. У себя на сельской сцене они играют в постановках, откликающихся на их повседневные заботы. Наверное, эти актеры недостаточно профессиональны, чтобы играть Шекспира, но в тех ролях, которые им приходится играть у нас, они как нельзя более на месте, а кроме того, и проблемы, о которых идет речь, очень хорошо им знакомы...

Итак, серьезность темы и комедийность формы? Насколько органичным оказался их сплав на экране? По большей части — органичным,

избранная авторами интонация очень скоро доказывает свою правомерность. Нет сомнений, что авторы с нежностью относятся к своей героине Марии, которую играет замечательная Эслинда Нуньес, но уважение к той миссии, которой она каждодневно служит, агитируя крестьян переселиться из старых, разваливающихся, хотя и своих собственных лачуг в новые госхозные дома, пойти работать на государственную ферму, — не мешает то и дело ставить ее в неожиданные ситуации.

Люди, с которыми она общается, разные и, соответственно, по-разному относятся к ее горячим, убеждающим словам. Одни обдумывают их всерьез, другие усиленно изображают на лицах единодушное одобрение, чтобы тут же забыть их, продолжать жить по-старому. Да и, действительно, не так-то просто расстаться с насиженным местом, с домишком, который собирал по бревнышку, с участком, где все под рукой — и висящий на дереве плод манго, и куры, и скотина. С этим в городской дом не переселишься. И, конечно, электричество — хорошая вещь, и доить коров с помощью новейшей техники замечательно, ну, а что, если ток отключат? Как тогда быть? Так что есть о чем поговорить и поспорить, и подчас страсти так накаляются, что дело доходит до горячей потасовки, заставляющей вспомнить мак-сеннетовские ленты с их бурными простодушными гэггами.

Есть среди подопечных Марии и те, кто пытается воспользоваться ее пламенной энергией, чтобы выторговать себе что-нибудь за согласие на переезд, скажем, пару галлонов краски для ремонта, а с краской дело пока обстоит напряженно. Дают себя знать и остатки психологии старых времен — в этом Марии придется лишний раз удостовериться во время облавы на свиней, которых двое предприимчивых частников надумали тайком разводить в лесу. И все это становится поводом и для размышления всерьез, и для доброго смеха, который сопутствует картине на ее протяжении.

Ну, и, конечно, раз повод для юмора дает и сама героиня, ее неумеренная горячность и темперамент, из-за которых она оказывается

то в раскисшей луже, то в вывалившейся на нее из кузова куче зерна. Увлеченная своей агитаторской деятельностью, она и вовсе забывает о муже, а это ему почему-то не нравится... Случаются и у нее самой рецидивы старых взглядов, что дает основания и для серьезных замечаний по партийной линии, и для забавных сцен, вроде визита к Марии знахаря, который, увлекшись ее «медицинским» осмотром, несколько позабыл, с какой целью осмотр производится. Юмор спасает фильм от дидактики, нравоучительности: поучающий сам нередко оказывается здесь в положении осмеиваемого, и если звучащие с экрана лозунги бывают, как лозунгам и положено, лобовыми и прямолинейными, то общая интонация фильма к ним отнюдь не приравнена — она несравненно богаче: в ней есть место и теплу человеческих чувств, и юмору, и радости общения с живой непричесанной действительностью, со сложной неоднозначностью человеческих характеров.

Тем же отказом от лозунговых схем, вниманием к живой плоти жизни привлекателен и вьетнамский фильм «Отец и сын». Картина эта отнюдь не стоит в стороне от пропагандистских задач вьетнамского кино, тем более что речь в ней идет о судьбе солдата, а через нее — о готовности вьетнамского народа отразить любую агрессию. Но эта цель не становится самодовлеющей. Герои фильма — не тезисы, а люди. Все внимание отдано живым человеческим характерам, взаимоотношения которых обрисованы с лиризмом, соучастием и нежностью.

Камера внимательна к быту, к простым подробностям крестьянской жизни. Она умеет подмечать точные детали — забавные и печальные: и то, как в куче-мале расшалившейся ребятни с какого-то мальчугана сдергивают штаны, и то, как старуха, оставшаяся с плачущим младенцем на руках — мать секунду назад скосила очередь с самолета, — утишает его крик пустой высохшей грудью...

Камера вглядывается в лица людей, подмечает отражающееся на них движение чувств: радость солдата Кы, вернувшегося к родному дому, недоумение мальчика Вьета, который

не может признать в этом внезапно явившемся человеке своего отца, радость девушки Тхим, для которой встреча с Кы означает начало любви, заставляет заново пережить красоту всего мира вокруг — тепло солнца, запахи травы, синеву неба над головой.

И для Кы Тхим становится близким, дорогим человеком, но пока он не хочет думать о женитьбе. На границе беспокойно, не сегодня — завтра грянет война, ему снова придется брать в руки винтовку, идти на смерть. Зачем связывать свою судьбу с Тхим, для которой все впереди, зачем обрекать ее на вдовье житье... Для Тхим эти рассудочные резоны словно бы и не существуют совсем. Она верит, что они будут счастливы, ждет своего счастья: стариков соседей, отправляющихся в город, она просит привезти ей самый красивый материал для свадебного платья.

Однако все случается иначе, чем виделось им и в лучших и в худших своих ожиданиях. Из-за китайской границы вторгся враг. Снова грохочут взрывы, гремит канонада, горит земля, сожженная напалмом. Из охваченной огнем деревни эвакуируют детей. Торопится туда, где сейчас разгар боя, Кы. По дороге навстречу несут носилки: на них убитая Тхим...

Вьет не хочет покидать деревню. Он рвется быть рядом с отцом. Он бежит к нему вдоль горящих улиц. Как трудно отцу убедить его, что он должен ехать в город, должен жить, учиться. Какие недетские испытания выпали детям этой многострадальной земли. Какое недетское горе легло на их плечи...

Не все равноценно в этом фильме. Порой вдруг обнаруживает себя грубовато нарисованный задник. Порой вдруг кто-то из героев начинает пространно объяснять то, что и без того ясно зрителю. Но фильм подкупает своей искренностью, лиричностью, теплотой интонации: его мир человечен и добр. И это, пожалуй, самое главное в картине. Ведь, в конце концов, каких бы значительных и актуальных тем ни касалось искусство, раскрыть их оно может только через человека, через его чувства, его судьбу.

Окончание в следующем номере

Лия Голден

Кинодебют Мозамбика

VI Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки стал, как это бывало уже не раз, свидетелем рождения новых национальных кинематографий.

В 1980 году открытием ташкентского киносмотра стало киноискусство Мозамбика, представленное на кинофестивале фильмом «Воспоминание о Муэдо», который был отмечен призами и дипломами журнала «Искусство кино» и Союза советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами.

Кинематография в Мозамбике зародилась лишь в памятный для страны 1975 году, когда на севере мощно развернулось национально-освободительное движение под руководством ФРЕЛИМО и появилась острая необходимость в создании хроники событий героической борьбы мозамбикского народа.

Для развития национального киноискусства в независимом Мозамбике был организован Институт кино. Уже сейчас в стране есть возможность снимать 12 короткометражных и один полнометражный художественный фильм в год.

На VI Ташкентский кинофестиваль молодая суверенная республика представила свой первый полнометражный художественный фильм. Устроители ташкентского кинофорума, отмечая знаменательность появления первенца мозамбикской кинематографии на мировом экране, открыли его показом смотр киноискусства стран Азии, Африки и Латинской Америки 1980 года.

«Воспоминание о Муэдо» — картина, снятая молодым мозамбикским режиссером Руи Гуэрро, недавно вернувшимся на родину из Бразилии, где он был вынужден провести несколько лет, и оператором Фернанду Сильвой. Свой дебют в кино они посвятили национально-освободительному движению свобо-

долюбивого народа своей страны, положив в основу сюжета подлинные события его истории.

Двадцать лет назад, 16 июля 1960 года, жителей деревни Муэдо, затерявшейся в глухих лесах провинции Кабу Делгаду, расстреляли португальские колонизаторы, стремившиеся подавить любое сопротивление со стороны мозамбикского народа, никогда не прекращавшего борьбу за свободу и независимость.

В фильме достоверно воспроизводятся эпизоды недавнего колониального прошлого Мозамбика. Трудоспособное население вынуждено уходить за границу, искать работу в Танзании. Однако жизнь в стране, стоящей на пороге независимости, вызывала у эмигрантов страстное желание вернуться домой и бороться за свободу родины. В Муэдо один за другим возвращаются Чаго, Ванонго и другие герои национально-освободительного движения Мозамбика, чьи имена — в благодарной памяти соотечественников. Они смело и последовательно боролись за независимость своего народа, они выступали со справедливыми требованиями перед представителями колониальных властей. Их хватали солдаты салазаровской охраны, над ними издевались, их арестовывали, бросали в тюрьмы, высылали за пределы страны. Число борцов за свободу множилось, отдельные стычки вырастали в крупные демонстрации, проходившие под лозунгом «Долой колонизаторов!». Среди португальских угнетателей все заметнее становятся настроения нервозности, неуверенности, страха. Они взывают о помощи, начинают ловчить, пуская в ход все новые средства.

Очень выразителен в фильме эпизод, когда португальский губернатор пытается доказать мозамбикам, что, получив свободу, они стали... португальцами. Но народ не поддается на демагогические маневры неоколониалистов. Начинается восстание, жестоко подавляемое португальскими солдатами. В одной лишь деревне Муэдо убито более 600 человек, в их числе старики, женщины, дети.

Интересна и оригинальна драматургия фильма, в нем много режиссерских находок. Создатели ленты разыскали несколько свиде-



Заместитель директора Национального института кино Мозамбика Педро Пимента с призами фестиваля

телей кровавой драмы в Муэдо, сумевших избежать расправы и рассказавших о ней перед камерой. Эти документальные кадры органично вошли в канву художественного фильма.

Первоначально «Воспоминание о Муэдо» и задумывалось как документальная картина, но работа над ней, общение с жителями деревни Муэдо, стремившимися помочь правдиво воспроизвести этот эпизод истории национально-освободительного движения Мозамбика, словно подхлестнули творческую фантазию создателей ленты, направили замысел в новое русло.

Форма фильма своеобразна: актер выступает перед жителями деревни с рассказом о прошлом, дает общее представление о действующих лицах, о последовательности разворачивающихся событий, приглашает их принять участие в их работе, и театрализованный спектакль начинается. Такой драматургический ход органичен для африканского искусства, отличающегося синкретичностью: традиции африканского театрального представления предполагали стирание граней между актером и зрителем. Работа молодого режиссера Руи Гуэрро свидетельствует о серьезных поисках на пути создания национального киноязыка.

Есть у этого фильма и другая особенность. Роли белых колонизаторов поручены черным актерам, поскольку авторы считали, что игра белых актеров придала бы фильму другую окраску, потерялась бы достоверность чувств, на которую рассчитывали создатели ленты. Черные актеры настолько органично выразили презрение к прототипам своих экранных персонажей, что когда один из них привязал к животу подушку, нацепил темные очки и наклеил большой нос из белой бумаги, этот гротесковый, «маскарадный» прием не нарушил реалистической цельности фильма.

Фильм начинается и заканчивается эпизодом, когда взрослые африканцы, женщины с грудными детьми на руках, сидя на полу в разрушенном здании, обучаются грамоте по лозунгам современного Мозамбика: «Долой колонизаторов!», «Да здравствует ФРЕЛИМО!», «Борьба народа справедлива!»

Выступая на пресс-конференции, посвященной показу фильма на кинофестивале в Ташкенте, заместитель директора Национального Института кино Мозамбика Педро Пимента подчеркнул, что финал картины глубоко символичен. За долгие годы господствования в стране португальских колониалистов национальная культура была разрушена, в Мозамбике 85 процентов неграмотных, много людей политически отсталых.

Педро Пимента рассказал, как съемочная группа, самоотверженно работая, создала картину о революционной борьбе мозамбикского народа с колонизаторами, о трагедии деревни Муэдо.

— Этот фильм мы привезли прежде всего в Советский Союз, с которым нас связывают особые отношения, — заявил Пимента. — Ташкентский фестиваль дал нам возможность укрепить нашу дружбу.

Выступая на встрече участников фестиваля с активистами узбекского отделения Союза Обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами, представитель Мозамбика подчеркнул:

— Мы в Мозамбике считаем, что VI кинофестиваль в Ташкенте имеет важное политическое значение, особенно в ситуации, сложившейся сегодня в странах Азии, Африки и Латинской Америки. Все мы находимся под угрозой очередной агрессии со стороны империализма. Нам важно встречаться и советоваться друг с другом, и эту возможность нам предоставляет Ташкент. Этот город стал символом международной солидарности. Здесь подписываются международные соглашения, здесь встречаются писатели Азии и Африки. Традиции интернационализма вообще глубоко присущи внешней политике Советского Союза. Благодаря победе этого первого социалистического государства во второй мировой войне сильно поколебались позиции мирового империализма и африканские страны смогли добиться независимости. Но колониализм еще не умер. Он и сегодня показывает свое подлинное лицо — лицо агрессора, особенно в Южной Африке — форпосте расизма на африканском континенте. Президент Кар-

тер пытается расширить наступление империализма — этим объясняются провокации США в Иране и по отношению к Кубе. Мы находимся перед лицом очень серьезной конфронтации между силами, борющимися за мир и свободу, и силами империализма, расизма и реакции. В последние годы империализм получил отпор во многих регионах мира, поэтому он ищет новые пути, разрабатывает новую стратегию и тактику в международных отношениях.

Во время пребывания на VI кинофестивале в Ташкенте Педро Пимента уделял много времени знакомству с советским кино, отбирая фильмы для показа в Мозамбике. С большим интересом просмотрев советско-афганский фильм «Афганистан, революция продолжается», Педро Пимента сказал:

— Этот фильм меня поразил. Дело в том, что буржуазная пресса замалчивает истинное положение в Афганистане. Нас в Мозамбике события в Афганистане очень волнуют. Наша страна и правительство заняли четкие позиции по отношению к нынешней ситуации в Афганистане. Мы против империалистических маневров, направленных на то, чтобы ликвидировать народный строй в этой стране и изменить курс ее развития. Во время голосования в ООН в связи с событиями в Афганистане представитель Мозамбика поддержал позицию Советского Союза. Афганистан — свободное, независимое государство, у него подписан договор с социалистическим государством, и он имеет право действовать в соответствии с этим договором. В условиях борьбы против империализма очень важно иметь поддержку социалистического государства и опираться на его солидарность.



Борис Добродеев,
Петр Попогребский

Особо важное задание

Часть вторая

«Особо важное задание».
Эльвира — Л. Гурченко



Ночь. Силуэт колодезного журавля у замешенной снегом избышки. Тускло теплится желтым светом единственное окно.

За ним, в небольшой комнате с фотографиями родни по стенам, они едва угадываются в свете керосиновой лампы, вяжет пожилая женщина в темном платке.

Зашипели ходики на стене, выскочила из своего оконца бойкая птаха и прокуковала единственный раз. Пошел второй час ночи.

За тонкой дощатой перегородкой — комната, которую снимают Кирилловы. Маша лежит ничком, уткнувшись лицом в подушку, чтобы заглушить звуки рыданий. Рядом спит Кириллов.

И все же плач Маши, как ни был он беззвучен, проник в тяжелый сон. Кириллов открыл глаза, приподнялся на локте — плечи Маши сотрясались.

— Маша! — он коснулся ее волос. — Ну не надо, Маша! Потерпи, ну потерпи еще немного! Наши уже у Каширы, ты же слышала сводку! А там и Брянск...

Маша продолжала плакать.

— И потом, почему ты решила, что мама с Алешкой остались там?! — уговаривал Кириллов. — Хоть одну из наших телеграмм они должны были получить! А получили, значит, эвакуировались вместе со всеми! — заговорил он убежденно. — Они сейчас где-нибудь на Урале или под Ташкентом...

Маша приподняла лицо с подушки.

— Но почему тогда даже весточки о себе не подали до сих пор?

— Потому что найти нас непросто. Завод засекречен, адрес не так-то узнаешь, — он обнял ее, привлек к себе. — Как только вырвусь в Москву, сделаю все, чтобы навести справки. Потерпи!

Маша кивнула, показав, что верит ему. Притихла на его груди.

— Спи, спи... — нежно приговаривал он.

Скоро ее дыхание сделалось ровным.

Снаружи донесся шум проехавшей автомашины. Свет фар полоснул по заледеневшему окну, осветил лицо Кириллова. Его глаза были открыты, теперь заснуть не мог он. Думал...

И вдруг загрохотали на крыльце сапоги. Громкий стук в дверь.

В сени с лампой в руке вышла хозяйка.

— Кто?!

— Товарища Кириллова! Срочно! К директору! — ответили из-за двери...

Когда Кириллов вошел в кабинет директора, в нем уже собрались руководители всех заводских служб. Рядом с Шадуровым сидел секретарь обкома Рубцов.

— Все? — спросил Шадуров, когда Кириллов сел на приготовленное для него место.

Шадуров взял со стола телеграфный бланк с красной полоской правительственной депеши и стал читать. Читал он медленно, трудно, скорбно:

— «Вы подвели нашу страну и нашу Красную Армию — точка. Вы не изволите до сих пор выпускать Ил-2 — точка. Самолеты Ил-2 нужны теперь, как воздух, как хлеб. Завод дает по одному Ил-2 в день. Это насмешка над страной — запятая, над Красной Армией — точка. Если завод думает отмахнуться от страны, давая по одному Ил-2 в день, то жестоко ошибается и понесет за это кару — точка. Прошу вас не выводить правительство из терпения и требую — запятая, — чтобы выпускали побольше Илов. Предупреждаю последний раз — точка. Сталин»¹. — Шадуров осторожно положил бланк на стол.

Молчали все. Кто-то вздохнул.

— Если товарищ Сталин, — начал Рубцов, — вынужден говорить таким тоном, значит, для этого есть веские основания.

Опять молчание.

— Обком хочет знать, чем ответит завод, — сказал Рубцов.

Кириллов глянул на Шадурова, тот молчал.

— Причина отставания в том, товарищ Рубцов, что завод разместился по сути на голом месте, — сказал Кириллов.

— Станки начали работать под открытым небом, — поддержал его Петров.

И тут посыпалось со всех сторон:

¹ Текст телеграммы, подписанной И. В. Сталиным, директорам авиазаводов, производивших Илы, подлинный.

— Агрегатный корпус до сих пор без кровли...

— Своего аэродрома нет, — это был Сивцов. — На дворе самолеты испытываем...

— Не хватает тепла, воздуха, кислорода...

— И жилья, и питания для рабочих, — подвел черту Нечкин. — Особенно жиров. Совсем нет жиров...

Рубцов повернулся к ним и некоторое время пристально изучал лица.

— Ваш завод только одно из сотен эвакуированных предприятий, — произнес он. — Всем пришлось не легче, чем вам.

— Коллектив завода обязуется позорное отставание ликвидировать, — сказал Шадуров.

— Вы должны дать точный и ясный ответ, когда и на сколько обязуется завод увеличить выпуск самолетов. Эти слова, — Рубцов взял телеграмму, — «самолеты Ил-2 нужны Красной Армии, как воздух, как хлеб!» — прочел он, — должен знать на заводе каждый рабочий. Пусть пройдут по цехам митинги.

— Рабочие поймут, как нужны фронту Илы, — сказал Кириллов. Но от недоедания и недосыпания вряд ли смогут сделать намного больше, чем делают теперь.

Рубцов нахмурился.

— Отмечены случаи цинги, — произнес Шадуров негромко.

— Авитаминоз?! — переспросил Рубцов. — Надо варить хвойный отвар.

— Варим, — подал голос Нечкин.

— Бальзам Нечкина, — хмыкнул тихо Шадуров.

— Нам не хватает по меньшей мере двух-трех тысяч рабочих рук, — добавил Кириллов, голос его прозвучал тихо, но от этого слова показались убедительней, чем если бы он выкрикнул их в надрыве.

— Где взять их?! — в тон ему ответил Рубцов. — Все просят... — Он прошелся по кабинету, размышляя. — Ладно, подумаем. А вы готовьте ответ. Сроку у вас... До конца дня.

— Все по цехам! — скомандовал Шадуров. Но жестом он предложил Кириллову остаться.

— Сможем к концу декабря обещать вы-

пуск трех Илов в день? — спросил он, когда остальные вышли.

— До конца декабря всего неделя! — ответил Кириллов.

— Все-таки неделя! — вздохнул Шадуров.

— Целая неделя, товарищи! — закончил Рубцов.

Штамповочный цех. Уханье прессов и молотов. Во всю ширину пролета висит транспарант: «Самолеты Ил-2 нужны Красной Армии, как воздух, как хлеб! Сталин».

В сопровождении сменного мастера в цех вошла группа женщин. Полушубки, полушалки, валенки, румяные свежие лица, что особенно бросилось в глаза в сравнении с землистыми лицами рабочих цеха.

— Гриша! Глянь! — окликнул один из штамповщиков своего соседа, его пресс стоял по другую сторону прохода.

— Клумба! — восхитился Григорий. — Это был тот самый молодой рабочий Гонцов, который задержал диверсантку. — Кровь с молоком! Ну, теперь работа пойдет! И днем и ночью!

Его поддержали дружным смехом, работа на этом участке по сути прекратилась. Женщины, большинство из них были молоды, шли по проходу, пряча лица в полушалки от смущения.

Григорий нажал педаль, грохнул пуансоном его пресс, ему ответил пресс напротив, и тут от группы женщин откололись две девушки, они шли последними и оказались на подходе к прессу Григория в тот момент, когда железное чудовище ухнуло.

Одна из них заплакала от испуга, вторая, обняв подругу, крикнула Григорию:

— Ты что же делаешь, конь ты этакий?

— Конь! — сказала Эльвира презрительно, она везла по проходу тележку с заготовками. — Да он с собаку ростом.

— Ничего, красавицы! — зашумел Григорий. — Маленькое дерево в сук растет, я ласковый! — Он заработал педалью азартно.

— А ну прекрати! — сказала ему Эльвира. — Пока я твою башку под пресс не сунула!

Григорий подчинился, остановил пресс на время, пока девушки не прошли мимо.

— Откуда вы такие? — спросила их Эльвира.

— Из колхоза-а...

Эльвира погрозила Григорию кулаком.

— Кузьмич! — крикнула она мастеру. — Этих девок я в нашу бригаду беру.

Заводская столовая, стук жестяных мисок и ложек, пар — от него густо запотели стекла. К окну раздачи приближается в очереди бригада Панченко, наполовину она состоит из исхудавших подростков, почти мальчиков, в ватниках и ушанках не по размеру.

— А это что за детский сад? — удивилась повариха в окошке.

— Они не из детсада, они из Ленинграда, — ответил Панченко. — Чем угостишь? Им работать надо.

— Суп «карие глазки», — повариха стала метать на прилавок миски и черпаком наливать в них баланду.

— Похлебка из голов воблы, — объяснил Панченко подросткам. — Вишь, глазки плавают! Наваристые! Очень, как говорится, аппетит возбуждают.

Последним стоял тонкошений мальчик, он был так щупл, а ватник так велик ему, что он взял свою миску рукавами, кисти рук пряталась в их глубине.

— Постой! — повариха печально глянула на него, зачерпнула баланды и добавила в миску мальчика полный половник.

— А остальным? — спросил он, твердо глянув на нее.

Маша вошла в столовую, и тут же женщина, сидевшая у дверей, протянула ей мятую алюминиевую ложку, они навалом лежали перед ней в ящике.

— Спасибо, я не буду есть! — отказалась Маша.

— Будешь, не будешь, бери! Не сдашь ложку, из столовой не выйдешь!

Действительно, все отобедавшие, уходя, бросали в таз у дверей свои ложки. Маша взяла ложку-пропуск и пошла меж общими дощатыми столами.

Навстречу ей двигался с миской баланды в руках Гонцов Григорий, напевая:

— «Ах, эти карие глаза, меня пленили! — Он искал место за столом. — Их позабыть никак нельзя, они стоят передо мной!»

За одним столом ели сплошь женщины. Большинство их было немолодо, поэтому ярко выделялись среди них лица двух девушек, колхозниц, которых Эльвира взяла под свою опеку.

— Смотрите, Маша! — сказала одна из женщин.

— Какой сюрприз! — прокомментировала Эльвира.

— Маша! Иди к нам! Мы здесь! — стали звать женщины наперебой.

Маша обрадовалась, направилась к ним. Но туда же двигался Гонцов.

— «Ах, эти карие глаза, кто их полю-юбит, — поставив миску на стол, Гонцов примостился на краю скамьи рядом с Эльвирой, — тот потерял навсегда и счастье и покой!»

— Раз-два, взяли! — скомандовала Эльвира, женщины одновременно сдвинулись в сторону Гонцова, и он пробкой вылетел со скамьи под обихий хохот.

— А мы уже подумывать стали, мол, забыла нас, — сказала бригадир, когда Маша под села к ним.

— Я заходила, дома вас не застанешь...

— Все в цеху, — объяснила бригадир. — И, видать, до самого Нового года не вылезем.

— Какие у вас красавицы прибавились! — Маша одобритительно посмотрела на девушек-колхозниц.

— Гляди, как бы мужа твоего не увели! — рассмеялась одна из женщин. — Сергей Алексич твой в цехах днюет и ночует. Похоже, мы его чаще видим, чем ты сама. Не боишься за него?

— Боюсь! — отшутилась Маша. — Ну, как живете, девушки?

— Катя наша родила, — ответила бригадир. — Довоенного еще зачина мальчонка...

— Да?! Хорошенький?

— Щупленький. Да ничего, мы его на ноги поставим.

Эльвира участия в разговоре не принимала, ела сосредоточенно.

— А у Сони радость, — подхватила женщина, та, что пошутила насчет Кириллова. — Муж объявился. Из окружения вышел...

Одна из женщин на противоположной стороне стола подняла от миски радостное лицо.

— Очень рада за тебя, Соня! — сказала Маша искренне.

И тут стукнула о стол чья-то ложка. Одна из женщин встала и, прикрыв глаза ладонью, вышла из-за стола.

— Похоронку на днях получила. На мужа, — вздохнула бригадир.

— Вот так и живем, — закончила Эльвира. Разговор прекратился. Лишь постукивали в мисках ложки.

Маша дождалась, пока Эльвира доест, и тогда шепнула ей:

— Мне нужно поговорить с тобой...

Отошли в сторону.

— Элла! — начала Маша, слегка волнуясь. — Мы с Сергеем очень просим тебя... В дирекции есть место... Переходи!

— В дирекции? — переспросила Эльвира. — А что! Работа не пыльная. Тепло. Маникюрчик завести можно, — она внимательно осмотрела свои пальцы с коротко подрезанными ногтями.

— Сергей уже договорился с Шадуровым. — обрадовалась Маша.

Эльвира оглянулась на стол, за которым сидела ее бригада, — кто-то из женщин доедал сосредоточенно, кто-то грустил, подперев щеку ладонью, о чем-то своем, и тут же велся некий сокровенный разговор, и лица женщин светились лукавыми улыбками.

— Вот, сидят... — сказала о них Эльвира. — Все, как одна, вдовы. Бригада вдов. А эти... — Она кивнула на девушек-колхозниц, — кандидатки в старые девы. Вместе плачем, вместе смеемся, все у нас поровну. Ну, куда я от них?! А перед Сергеем извинись, что хлопотал зря, — и, оставив Машу, она вернулась к своим.

В глазах у Маши проступили слезы. Она повернулась и быстро пошла из столовой. На выходе ее остановила женщина. Маша не

сразу поняла, чего хотят от нее. Потом вспомнила и осторожно положила ложку-пропуск в таз, стоявший у дверей.

На заводских путях готовился к отправке состав с первой партией ИЛов. Самолеты с отстыкованными крыльями зачехлены, на платформах — охрана, счетверенные зенитные пулеметы...

Вдоль состава идут Шадуров со свитой, Кириллов и Сивцов. Подошли к паровозу, он уже стоял под парами, следом за тендером была прицеплена теплушка, где сидела бригада механиков во главе с Панченко.

— Ну что, орлы?! В Москве кто-нибудь из вас бывал? — обратился к ним Шадуров.

— Я... Перед войной собирался. — ответил Панченко. — На сельхозвыставку. В павильон «Пчеловодство».

— Ну, свиданье с пчелками отложишь на после войны, — Шадуров повернулся к Кириллову и Сивцову. — На сборку и сдачу самолетов в Москве — неделя. И обратно. Ни дня задержки!

Стали прощаться. Небольшой военный оркестр, озябший на ветру, зашевелился, изготовил трубы.

И тут издали донеслись сигналы клаксона. К заводским путям вылетел обкомовский ЗИС. Из него вышел Рубцов.

— Успел! — сказал он с облегчением. — Из Москвы передали: трем штурмовым полкам только что присвоено звание гвардейских. Есть мнение — первую партию ИЛов вручить гвардейцам непосредственно на фронте.

— Это честь! — Шадуров сосредоточился. — Высокая честь! Повезло тебе, Кириллов! И тебе, Сивцов. От рабочих возьмете в делегацию... — Он подумал немного. — Этого вот пасечника, — он кивнул на Панченко. — Все, пора! — заторопил он.

Попрощались. Кириллов с Сивцовым пошел к вагону. Пройдя несколько шагов, Кириллов остановился. Поколебавшись, вернулся к Шадурову.

— Михаил Иванович! Мне надо бы задержаться в Москве по своим личным...

— Ты здесь нужен.

— На сутки, не больше!

— Где ж я тебе возьму целые сутки?

Кириллов кивнул ему, Рубцову и пошел к теплушке. Сивцов уже был в ней. Кириллову помогли подняться. Когда он влез и стал в дверях, оказалось, что у вагона стоит внизу Шадуров.

— Значит, так, орлы! — обратился он к рабочим. — Соберете самолеты раньше срока, даю сутки заслуженного отдыха в столице нашей Родины — Москве!

Ответом были радостные возгласы.

Шадуров красноречиво глянул на Кириллова, мол, понял?!

— Спасибо! — ответил сверху Кириллов.

— Трогай! — Шадуров махнул машинисту.

Паровоз дал гудок, грянул оркестрик, и состав тронулся.

— Значит, докладываю Верховному: первая партия Илов отправлена в... — Рубцов глянул на часы, — в восемнадцать ноль-ноль.

— Ну вот, — Шадуров вздохнул. — И самолеты дали, и головы на плечах...

Мимо них одна за другой катились платформы. Шадуров шагнул вслед за ними, как будто не мог расстаться с теми, кто уезжал, и с тем, что везли они. Состав изогнулся дугой, покидая завод, и на каждой платформе угадывались под брезентом очертания самолета.

— «Все выше, и выше, и вы-ше стремим мы полет наших птиц!» — звенела на морозе медь оркестра...

— Трудней недели, пожалуй, не припомню, — продолжил Шадуров свои думы. — Признаться, думал, не уложимся. Есть же предел человеческим возможностям...

— Но кто знает, где он? — сказал Рубцов.

— Сколько раз я задавал себе этот вопрос! — произнес Шадуров задумчиво.

— И сколько еще придется его себе задавать?! — закончил Рубцов.

Прогрохотал мимо последний вагон. Состав изогнулся дугой, покидая завод...

Громкий стук в дверь. Маша вышла в сени.

— Кто там?!

— Гостей принимаете? — ответил женский голос.

Взволновавшись, Маша откинула крюк, распахнула дверь — на крыльце в припорошенном снегом ватнике, укутанная платком, стояла Эльвира.

— Элка?! — охнула Маша...

Шелковое синее платье, струясь, облегло тело Эльвиры.

Скинув стоптанные валенки и надев лаковые лодочки, она прошлась по комнате походкой манекенщицы.

— Откуда такое? — восхитилась Маша.

— На барахолке. Платье — полбуханки, лодочки, — она продемонстрировала ножку, — буханка.

— А у меня тоже покупка, — Маша ожилилась.

— Ну-ка?

Маша вытащила из-под кровати обшарпанный чемодан и достала из него детский костюмчик-матроску.

— Для Алешки! — объявила она с гордостью.

— Шерсть! — одобрила Эльвира, пощупав ткань.

— Они, наверное, эвакуировались куда-то, а нас не могут найти, — сказала Маша. — Сергей наведет справки в Москве, он в командировке.

— Так его не будет? Вот это сюрприз! — вскричала Эльвира. — А я шла, думала, будет публика, музыка, вино!

— По-моему, у Сергея осталось немного спирта... — Маша заглянула в шкафчик.

— Отлично! — Эльвира потеряла руки. — А шампанское сами сделаем! Сода, уксус есть?

— Уксус есть, а сода у хозяйки.

— Тащи!

— Ты знаешь, — Маша замаялась, — неловко у нее просить...

— Подумаешь, щепотка соды, не обеднеет! Ладно! — решила Эльвира, увидев, что Маша не уступает. — Как зовут ее?

— Клавдия Тихоновна.

— Тетя Клава, душечка, не найдется ли у

вас щепоточки соды, — репетируя просьбу на ходу, Эльвира пошла из комнаты.

Маша принялась собирать на стол.

В неизменном своем черном платье хозяйка вязала на кухне.

Молча она кивнула на полку с жестянками и пузырьками. Эльвира покопалась там, нашла нужное.

— Ой, какие вы носочки вяжете! — восхищалась она. — Свяжите мне! А то ноги стынут!

Хозяйка покосилась на ноги Эльвиры в лодочках, но ничего не сказала.

— Таких я на барахолке не видела! — Эльвира пощупала вязку.

Хозяйка освободила носок из ее пальцев и сказала сурово:

— Не для барахолки вяжутся.

— Хозяйка у вас — подарок! — сказала Эльвира, вернувшись в комнату. — Я ее о носках спросила, а она меня срезала.

— Она для бойцов вяжет, — ответила Маша, хлопоча у стола. — На фронт.

— Тогда другое дело! — согласилась Эльвира. — Ладно, где сахар?

Она взяла банку, плеснула в нее воды, всыпала сахару. Маша поразмышляла о чем-то, потом решительно направилась на кухню.

— Клавдия Тихоновна! — сказала она. — Пойдемте к нам. Новый год! Ко мне подруга пришла...

— Спасибо, я уж тут, — ответила хозяйка, не повернув головы.

Огорченная ее холодностью, Маша вернулась в комнату, и тут же трижды мигнул свет.

— Где ты бродишь?! — зашумела Эльвира. — Без пяти двенадцать, сейчас свет отключат! — Она быстро размешивала сахар в банке.

— Наверное, мы ее стесняем, — сказала о хозяйке Маша, зажигая керосиновую лампу. — Хорошо, что скоро съедем. Сергею обещают комнату.

— Укус! — потребовала Эльвира.

Маша подала бутылку. Эльвира плеснула из нее в банку с напитком.

— Внимание! — жестом фокусника она бросила в банку ложечку соды, быстро размешала. — Але-оп! — в банке с шипеньем поднялась пышная пена. И в это время погас свет. — Двенадцать! — охнула Эльвира.

Но Маша подняла фитиль в лампе, стало светлее.

Эльвира щедро разлила шипучку по стаканам, пена полилась через край. Подруги рассмеялись возбужденно.

— С Новым годом! — чокнулись стоя. — С новым счастьем! — выпили.

— А вообще, по случаю Нового года, могли бы хоть на полчаса позже свет отключить, — сказала Эльвира, накладывая себе на тарелку по очереди из всех консервных банок. — Ну? Сказать, почему я перейти в дирекцию не захотела? У меня рабочая карточка: хлеба восемьсот грамм. А у секретарши?

— Не знаю, — ответила Маша.

— Четыреста. Дело, конечно, не в этих граммах. Еще когда твой Сергей не объявился, сам Шадуров звал меня в дирекцию. Представь! А я отказалась. Думаешь, почему?

— Почему? — переспросила Маша.

— Потому что там все меня помнят как жену Лунина.

Маша внимательно посмотрела на подругу. — ... Сочувствуют, жалеют... А я ненавижу, когда меня жалеют! — продолжала Эльвира. — От жалости слезы еще пуще льются... Если б знать, что нашими слезами Гитлер захлебнется, ревела б денно и ночью... А нам не слез, нам злости не хватает!

— А я... — произнесла Маша задумчиво, — Стою в халатике у чертежной доски, с карандашиком...

— Ты брось себя казнить! — перебила Эльвира. — Ты не игрушки рисуешь. И вкалываешь, между прочим, по двенадцать часов, так же, как и все!

— И все равно... Такое чувство... Ну, мало, мало делаю я! — вырвалось у Маши.

— Нет, Машка, придется взяться за тебя

всерьез! — сказала Эльвира. — Ну-ка, налей! Налей, налей! — приказала она.

Чокнулись, выпили. Эльвира поднялась, церемонно поклонилась Маше:

— Кавалеры приглашают дам!

— Элка, ну что ты! — воспротивилась Маша.

— Между прочим, сегодня Новый год! А я отказов дамам не прощаю! — Она взяла Машу за руку, подняла со стула.

— У нас же музыки нет, — сказала Маша.

— Музыка будет! — Эльвира приняла позу и, напевая вальс, повела подругу. Вначале она мурлыкала негромко, но затем запела в голос, все азартней, веселее, и так заразительна была она в стремлении к веселью, что Маша против воли поддалась. Щеки ее порозовели, на лице пробились улыбка.

На одном из переходов Эльвира сделала поворот так лихо, что едва не уронила Машу и не упала сама. Подруги рассмеялись, смех перешел в хохот. Они хохотали так самозабвенно, что не услышали, как отворилась дверь и на пороге возникла из темноты хозяйка. Перед собой она несла тарелку. Две стопки стояли на ней и горела свеча...

— Прошу выпить, — сказала женщина. — За упокой души младшего сына моего Алексея...

Подруги замерли.

— Сороковой день пошел, как получила похоронку на него, — продолжала женщина. — А старшой — Николай — в августе... — Она поставила тарелку на стол, поклонилась и вышла.

Подруги продолжали стоять, полуобнявшись, в той позе, в какой прервала их танец хозяйка.

Эльвира вдруг уронила голову на грудь Маше, плечи ее затряслись от беззвучных рыданий.

Оплывшая, догорала на тарелке свеча...

...Сухо ударил винтовочный залп, с берез посыпался иней. Загалдела, затрепыхалась над рощей воронья стая...

Фанерный обелиск с пятиконечной звездой

венчал холмик свежевырытой земли, на фоне снега глинистый ее цвет был особенно ярким. Обнажив головы, стоял вокруг могилы летный состав штурмового гвардейского полка и делегация завода: Кириллов, Сивцов, Панченко и Гонцов...

В сопровождении командира полка и нескольких летчиков они шли по заснеженному полю фронтового аэродрома.

— Отштурмовали отлично, — рассказывал комполка. — Но на обратном пути под Волоколамском «мессеры» перехватили. Четверо из эскадрильи не вернулись. А пятый... — не договорив, он ускорил шаг.

Пропахав глубокую борозду, самолет лежал на снегу, раскинув крылья, как подбитая птица.

Погнутый винт, с оперения свисают лохмотья обшивки.

— Раз. Два, три... — стал считать Панченко.

— Пятьдесят две пробиты, — сказал комполка.

Кириллов коснулся фюзеляжа, так кладут ладонь на лоб больного.

— Живуч «Илюша», — сказал Сивцов печально.

— Залатать плоскости, винт сменить, маслорадиатор, — Панченко стал обходить самолет, изучая повреждения. — Сергей Алексеевич! Нам бы еще двух механиков с инструментом, его ж за сутки отремонтировать можно!

— Самолет можно... — комполка не договорил, скорбь была в этой недоговоренности.

— Не понимаю! — сказал вдруг Кириллов. — А это что?!

Из фонаря кабины направленный вперед, к хвосту торчал деревянный обрубок, толщиной с черенок лопаты.

— Пулемет, — комполка усмехнулся горько. — Системы Гуреева, — он кивнул на одного из летчиков.

Тот подошел ближе, плечистый, рослый, чуб выбился из-под его шлема.

— В первом варианте Ил был двухмест-

ным, с воздушным стрелком, — сказал Кириллов.

— Вот он и сообразил: ставить на Илы оглоблю. Немец примет за пулемет — заходить в хвост не решится. Помогло, но не надолго, раскусили, — комполка посмотрел на самолет. — Летчик был смертельно ранен. До аэродрома дотянул, выпустить шасси уже не смог. Самолет довез его тело сам...

— Всем хорош «Илюша», — сказал Гурев. — Только хватает его на два-три вылета. А то и на один.

— У тебя, положим, вылетов за полтора десятка перевалило, — попытался остановить его комполка.

— Потому что со штурмовки домой на брюхе ползу, по оврагам ужом выюсь! — стал накаляться Гурев. — А эти, — он кивнул на молодых летчиков, пришедших с ним, румянец играл на их лицах, — необстрелянные, даже машины толком освоить не успевают и... — Он махнул рукой. — Летный состав за месяц почти весь сменился! А был бы сзади стрелок с пулеметом, ни одна б собака к нам не сунулась!

— Не шуми, лейтенант, — сказал Сивцов негромко. — Мы делаем то, что нам поручено. Делаем на совесть.

— А почему не делаете то, что нам нужно?!

— Лейтенант Гурев, вы свободны! — комполка повысил голос.

Гурев окинул взглядом строй новых Илов.

— За самолеты, конечно, спасибо! Только летать на них скоро будет некому, — он козырнул и ушел.

— Сколько докладных в штаб писали, — сказал комполка. — На роман хватит...

Замолчал.

Мела поземка.

Москва. Кабинет замнаркома Демченко. Напротив него сидят помощник и Кириллов.

— Я держал чертежи двухместного Ила еще в сороковом году! — говорил Кириллов горячо. — Была замечательная машина, практически неуязвимая. А теперь ее хватает на один, два вылета...

— В среднем по фронтам получается больше, — поправил Демченко.

— На что только не идут летчики, чтобы исправить нашу ошибку! С отчаянья оглоблю сзади ставят, «пулемет системы Гуреева»!

— Системы Сатпаева, — уточнил помощник. — В другой дивизии раньше придумали.

— Тогда уж системы Осадчего, — сказал Демченко. — Он был первым...

— Так вы все знаете? — недоумевая, Кириллов посмотрел на Демченко.

— А ты как думал? — спросил тот.

— Так почему же...

— Что, почему?

— Почему до сих пор продолжаем выпускать одноместные Илы?

— Завидую тебе, — сказал Демченко. — Как у тебя все просто получается. Вопрос о том, каким быть Илу, решался не в этом кабинете. А там! — Он кивнул вверх — Туда с кондачка не вбегают! Туда вносят готовый вопрос, как гвоздь, вбитый по шляпку. Сможет завод перейти на новую модель, не только не снизив, а продолжая наращивать выпуск самолетов? Сможет? — закончил Демченко.

— Сможет! Сможет! — ответил Кириллов.

— Слушай, ты от кого тут выступаешь? По поручению руководства завода? — Демченко, прищурившись, глянул на Кириллова. — Или от себя лично? Пока твои клятвенные заверения — лишь души прекрасные порывы. Возвращайся на завод. Привет Шадурову! — Он кивнул, отпуская Кириллова. — И не думай, что у тебя одного душа за Илы болит!

Помощник проводил Кириллова в приемную.

— Скоро соберется всеармейское совещание летчиков-штурмовиков, — сказал он. — По обмену боевым опытом. Надеюсь, что это поможет Илу. — Крепкое рукопожатие — как жест понимания и сочувствия.

В одном из кабинетов Управления по эвакуации человек средних лет в полувойенной форме принимал посетителей.

Напротив него сидел полковник, видимо, только что из госпиталя, — сидя, он опирался на палку. В стороне ждал своей очереди Кириллов.

— Ваша семья эвакуировалась стихийно, — сказал начальник, изучив анкету полковника. — В списках предприятий и учреждений не значится. Поэтому искать их все равно что иголку в сене. Данных о таких эвакуированных управление пока не имеет.

— То есть как не имеет?! — вскинулся полковник. — Для чего тогда вы здесь сидите?

— На восток уходили миллионы...

— Так что, конца войны ждать, пока вы свои справки наведете?!

— ...А дошли не все, — продолжал начальник управления. Чувствовалось, что он привык ко всему, и к слезам, и крикам, и к угрозам. — Жена знала номер вашей полевой почты?

— А как же!

— Судя по тому, что она до сих пор не дала о себе знать... — начальник не договорил. — Попробуем поискать детей. Мимо ребенка, потерянного на дороге, у нас не пройдут... Пошлем запросы в детдома. Правда, их сейчас тысячи...

Нервно теребя свою уже заполненную анкету, Кириллов напряженно прислушивался к разговору.

— Когда ждать ответа? — спросил полковник. — У меня еще есть десять суток после госпиталя.

— Сообщим вам по месту службы. Ждите. Полковник с трудом поднялся, опираясь на палку.

— Если дождусь, — он повернулся и, хромая, пошел к дверям.

Настала очередь Кириллова. Он подсел к столу, подал анкету.

— Тоже эвакуировались не по спискам, — начальник кивнул печально, глянув в анкету. — Теща-старушка, мальчик — Кириллов Алеша... Трудная фамилия...

— Почему трудная? — возразил Кириллов.

— Потому что распространенная. Имя тоже. Почему не указали особые приметы мальчика?.. Родимые пятна? Шрамы?

— Ничего такого не было, — Кириллов пожал плечами. — Чистая кожа...

— Физические недостатки? Хромота? Косоглазие?

— Я же говорю, здоровый, хороший парень! — ответил Кириллов даже с некоторой обидой.

Начальник управления выразительно посмотрел на него, и Кириллов понял, что то, чем он гордится в сыне, станет в поиске препятствием.

Может быть, непреодолимым.

Кириллов вышел из здания. У подъезда на улице его ждал Сивцов. По лицу Кириллова он все понял. Молча шли они по улице. Смеркалось, короток зимний день. Безлюдье. Редкие прохожие с противогазными сумками... Но на углу у афишной тумбы орудовала кистью расклейщица.

— Смотри! — Сивцов остановился.

Среди плакатов с карикатурами на темы разгрома гитлеровских войск под Москвой белела свежая афиша: «Чайковский... Лебединое озеро...»

— Большой театр вернулся! — Сивцов обрадовался. — Жаль, что уезжаем! Шикарный балет! Помню, был в сороковом, когда за Халхин-гол награждали. Марина Семенова танцевала...

Кириллов промолчал. Пошли дальше. Сивцов время от времени взглядывал на его лицо.

— Сергей Алексеевич! — заговорил он. — Был я сегодня в одном серьезном доме. И вот что почуял там: на театре военных действий следует ожидать больших дел.

— Утешаешь? — так понял его Кириллов.

— Да нет, я туда заявление носил. Каюсь, опять хотел дезертировать на фронт. Заявление мое, конечно, опять зарубили...

— Чего каешься! — ответил Кириллов. — Я и сам бы на фронт хоть сейчас...

Завод. Приемная директора. Вошел Нечкин, вопросительно посмотрел на секретаршу.

— Что у вас? — спросила она.

— Да вопросец один. — Нечкин покрутил руками, словно обкатывая что-то в ладонях. — В деревнях наблюдается нехватка посуды...

— Какая посуда? — секретарша прислушалась: в кабинете директора зазвонил телефон.

— Алюминиевая. У нас алюминиевые отходы есть. Могли бы штамповать ложки, миски...

— Ну, знаете! — секретарша возмутилась. — Директор всю ночь работал. Будить его из-за мисок?

— На миски можно картошки наменять, — сказал Нечкин печально.

В кабинете продолжал звонить телефон.

— ВЧ! — секретарша встревожилась. — Москва! — Она осторожно заглянула в кабинет.

На диване, укрывшись бекешей, спал лицом к стене Шадуров. Телефон ВЧ продолжал звонить. Секретарша подошла, сняла трубку.

— Алло? — Ей ответили. — Михаил Иванович! — окликнула она Шадурова. — Замнаркома Демченко! — Шадуров не пошевелился. — Михаил Иванович! — позвала она громче.

Шадуров продолжал спать. Она подошла к нему. Коснулась плеча. Наклонилась. Прислушалась... Почему не слышно дыхания? Отчего разлилась восковая желтизна по бритой крупной голове директора и заострился, побелев, кончик уха?

В кабинет вошел Нечкин. Он видел, как, попятившись к столу, секретарша подняла трубку и, не отводя взгляда от тела на диване, начала испуганно:

— Товарищ Демченко! Михаил Иванович... Михаил Иванович, кажется...

— Что, что?! — послышалось в трубке.

— Михаил Иванович... — слезы не дали ей договорить.

На диване лежал мертвый Шадуров. Над ним стоял потрясенный Нечкин...

...У планера, севшего на цветущем лугу, — два планериста с поднятыми на шлемы очками-консервами. Шадуров и Демченко. И две милые девушки рядом. Одна тоже в летном комбинезоне, вторая, рядом с Шадуровым, в ситцевом платье, под ветром оно облепило гибкое ее тело. Голова увенчана веночком из полевых цветов.

— Коктебель... — сказал Демченко Рубцову, они разбирали содержимое сейфа в кабинете Шадурова. — Слет планеристов...

Рубцов заглянул в фотографию.

— Почему он держал ее в сейфе?

— Из-за нее, — Демченко указал на девушку в венке, — он едва не ушел из семьи. Удивительная была девушка...

— А эта кто? — спросил Рубцов о второй девушке.

— Моя жена... — Демченко спрятал фотографию в нагрудный карман френча и стал перебирать оставшиеся бумаги. — А это касается тебя, — достав из сейфа отпечатанный на машинке текст, Демченко повернулся к Кириллову. — «В Народный Комиссариат внутренних дел. Докладная... — стал читать он. — На ваш запрос о личности гражданина Кириллова С. А. могу сообщить следующее...

Товарищ Кириллов прошел на заводе путь от рядового рабочего до инженера (заочно). В период выполнения правительственного задания по изготовлению боевого самолета новейшего типа проявил себя как инициативный напористый работник.

В личной жизни морально устойчив, любит жену.

Действительно имеет на оккупированной территории сына.

Предпринимал попытки вывезти. Но в силу производственной необходимости в этом ему было отказано лично мной.

Последнюю партию самолетов на эвакуируемом заводе сдал Красной Армии с честью в сложных условиях фронтовой обстановки.

Заслуживает полного доверия. Директор завода Шадуров М. И....»

Копия верна, октябрь сорок первого, — закончил Демченко и положил докладную на стол.

— Что ж, другой характеристики мне не надо. — Рубцов вопросительно посмотрел на него.

— Другой кандидатуры у меня нет, — ответил Демченко. — Принимай завод, — сказал он Кириллову.

Ночь, двухрядная ограда из колючей проволоки.

С территории завода доносится неумолкаю-

ший гул моторов, отработка самолетов идет и ночью.

Женщина, укутанная платком, пытается прокатить под проволокой фанерный бочонок. С другой стороны ограды его готова принять ее напарница.

Это те самые девушки, которых взяла Эльвира в свою бригаду, когда они испугались грохота в цеху...

Вдоль колючей проволоки по натопанной тропинке шел стрелок заводской охраны. Остановился. Едва заметное колебание проволоки встревожило его. Еще рывок, сильнее — с проволоки посыпался иней...

...Проволока была натянута туго, бочонок проходил с трудом. Девушки нервничали.

— Стой! — слышался окрик. — Стрелять буду!

Девушка с бочонком заметалась, но пути нет — перед ней колючая ограда, уже слышен хруст снега, тяжелое дыхание охраны, выстрел в воздух полоснул темноту...

И тогда девушка крикнула подруге, той, что была за оградой:

— Беги, Надя! Беги!

Кабинет директора. Все здесь осталось таким же, каким было при Шадурове. За столом сидит Кириллов, напротив него Петров. Сбоку стола с папкой для доклада примостился кадровик.

— Завод работает без главного инженера, — говорил Кириллов Петрову. — Мне предлагали кандидатуры, — он покосился на кадровика. — Но я хочу, чтобы эту вакансию занял ты.

— Я?! — Петров никак не ожидал такого. — Сергей Алексеевич, я не справлюсь, не смогу!

— Скромность, конечно, украшает. Но вот факты. — Кириллов пододвинул лист с графиком. — Цех главной сборки, которым, насколько мне известно, руководишь ты, набрал такой темп, что каждую неделю дает на один самолет больше, чем в предыдущую. Ведь справился?

— Вот и оставьте меня в цеху, — ответил Петров. — Там я в своей тарелке, а в кабинете...

— Ладно, не время затевать дискуссию, — прервал его Кириллов. — Прикинь лучше, кто сможет заменить тебя в цеху, — кивком он отпустил Петрова.

— Готовьте на него документы, — сказал Кириллов кадровику, когда они остались вдвоем.

Кадровик кивнул, но без энтузиазма. Кириллов вопросительно посмотрел на него.

— Товарищ Петров специалист вроде неплохой, — сказал кадровик. — Но как руководитель...

Кириллов нахмурился.

— Начальник цеха это одно, главный инженер завода — совсем другой масштаб, — продолжал кадровик. — А товарищ Петров мягкотел. Для него главное лишь бы никого не задеть, не обидеть.

— Задевать, обижать — не заслуга, — возразил Кириллов. — Пожалуйста, говорите конкретней!

— Запустил работу с коллективом. И вот результаты, — кадровик развязал тесемочки в папке. — В цеху не менее как мародерство. Слесарь Дроб путем побоев и угроз обирал выпускников ФЗУ...

— Пацанов? — вырвалось у Кириллова.

— ...Отнимал продовольственные карточки. Кириллов помрачнел.

— Снять брони! Пойдет в штрафбат!

Кадровик многозначительно посмотрел на Кириллова, мол, это еще только цветочки.

— И вообще обстановка на заводе в последнее время оставляет желать лучшего, — он достал из папки еще одну докладную и положил перед Кирилловым. — При попытке вредительства задержана работница Фетисова.

— Стащила бочонок соды-каустика? — Кириллов оторвался от докладной. — Какое же вредительство?! Кража! Спекулировать на барахолке хотела.

— Каустик — не сахар. В чай не положишь.

— Ну, не знаю, для чего ей понадобился каустик, но это обычная кража, — отрезал Кириллов.

— Более или менее; но проходить мимо нельзя. Так у нас весь завод растащат.

Кириллов задумался.

— Что Шадуров в таких случаях... — спросил он в сторону.

— По соответствующей статье Указа, — ответил кадровик. — Согласно законам военного времени.

Кириллов взял карандаш и, завизировав докладную, распорядился:

— Готовьте документы на Петрова. Будем представлять Москве.

— Он же сам не хочет работать главным инженером, — возразил кадровик.

Кириллов внимательно посмотрел на него.

— А вы хотите работать моим помощником по кадрам?

— Между прочим, Сергей Алексеевич, на эту должность меня назначили не вы, — кадровик аккуратно завязал тесемочки своей папки и вышел...

За остекленной стеной коридора, по которому шли Эльвира и Надя, открывалось просторное светлое помещение КБ с десятками чертежных станков.

У одного из них рядом с молоденькой женщиной-конструктором стояла Маша.

Она и нужна была Эльвире. Эльвира прикинула к стеклу, пытаясь взглядом или жестом привлечь внимание подруги. Стучать было нельзя — атмосфера в КБ ощущалась деловой, строгой.

Надя с обреченным видом стояла рядом с Эльвирой, время от времени уголком платка вытирая глаза.

Маша посвящала молодую женщину в тонкости чертежного дела.

— Нет, Мария Евгеньевна! — говорила та огорченно. — Так, как у вас, у меня все равно не получится!

— Кто тебе сказал? — уговаривала ее Маша. — Конечно, если ты с таким обреченным видом на свидания будешь ходить, то и без жениха останешься!

— Какие теперь свидания! — вздохнула женщина.

— А после войны? Ну-ка! — Маша передала женщине карандаш.

Вначале несмело та принялась подражать ей.

— Карандаша не жалея, — подбадривала ее Маша. Что-то заставило ее обернуться — из коридора Эльвира подавала ей сквозь стекло какие-то знаки. Жестом Маша объяснила, подожди, мол, занята. — Уголки скругляй, чтобы глаз не кололи, — продолжала Маша. — По красивому чертежу и деталь получится красивой. А в красоте — надежность.

Женщина, ее звали Таней, стала работать смелее. Маша опять обернулась — Эльвира отчаянно звала ее выйти. Маша поняла, что дело нешуточное.

— Молодец! — похвалила она Таню. — Скоро меня заменишь.

— А вы собираетесь от нас переходить? — В глазах Тани мелькнул испуг.

Маша успокаивающе коснулась ее плеча, мол, продолжай, скоро вернусь, и пошла по проходу меж чертежными станками.

Таня вернулась к работе. То, что выходило теперь из-под ее карандаша, стало нравиться ей самой. Время от времени она с улыбкой посматривала сквозь стекло в коридор, где Маша беседовала с Эльвирой...

— Вера, ее подруга, — Эльвира кивнула на Надю, — была там, у склада. А Надька с этой стороны, принимала из-под колючей проволоки бочонок с каустиком. Тут охрана. Вера крикнула: «Беги!» Надьку спасла, а саму схватили. Теперь под суд.

При этих словах Надя заплакала в голос. Работники КБ, проходя по коридору, удивленно оборачивались на женщин.

— Ты бы сходила к Сергею! — закончила Эльвира просьбой.

Маша была в смятении.

— Элла, ну как я могу...

— Да ты пойми, из-за какого-то бочонка, да не бочонок, а так, бочоночек, — руками Эльвира изобразила ничтожные размеры тары, — девку лет на пять упекут как минимум. А эта дуреха, — она кивнула на Надю, — если, говорит, Веру засудят, пойду и признаюсь, берите тогда и меня. Они, как близнецы снамские... Одна надежда, Маша, на тебя!

При этих словах Надя припала к Машинной груди и зарыдала, как дочь, ищущая у матери спасения и защиты...

В кабинете директора находились Кириллов и Петров.

— Алло? Склад?! — кричал Кириллов в трубку. — Дайте справку: сколько на заводе осталось профилей для лонжеронов рулей высоты?!

— Я телеграфировал на завод-поставщик, — сказал Петров, оправдываясь.

— Что телеграфировал?

— «Срыв вами поставок дюралевых профилей грозит остановкой конвейера», — прочел Петров текст телеграммы.

— Сколько?! — крикнул Кириллов в трубку и, выслушав ответ, он с силой грохнул ее на аппарат. — Профилей и до конца месяца не хватит! — загремел он. — В колокола бить надо! А ты им поздравительные телеграммы шлешь! Пиши!

Петров приготовил блокнот.

— Непоставка вами профилей грозит срывом задания Государственного комитета обороны! — стал диктовать Кириллов, меряя шагами кабинет.

Открылась дверь, и вошла Маша. Но, услышав громовые раскаты голоса, смешалась, сделала движение, чтобы уйти. Кириллов остановил ее жестом.

— ...По вашей вине фронт может недополучить десятки самолетов Ил-2! Директор завода Кириллов. Все!

Петров вышел, на ходу дописывая текст. Кириллов обеспокоенно подошел к Маше.

— Сережа, я на минутку, — сказала она.

— Что случилось?! — Он подвел ее к столу, заботливо усадил в кресло.

— Там какая-то неприятная история, — быстро заговорила Маша. — Задержали девушку. Фетисову Веру... Из-за какого-то каустика ее хотят отдать под суд. Ты знаешь об этом?

Помрачнев, Кириллов уставился в бумаги на столе.

— Разберись, ладно? — попросила Маша несмело.

— Кто тебя просил об этом? — не глядя на нее, спросил Кириллов.

— Она из Элкиной бригады... вдов. Помогим! Может, я не должна была идти к тебе, но...

— Не должна, — кивнул Кириллов.

— Но жалко же ее! Она из колхоза, на заводе недавно, не успела обвыкнуться...

— Да ты понимаешь, о чем просишь?! — взорвался Кириллов.

Маша глянула на него ошеломленно.

— Передай своим подругам — никому никаких поблажек не будет! Все живем по одному закону. А эта девка пусть радуется, что я от нее, по крайней мере, обвинение во вредительстве отвел!

— Вредительство?! — Маша ахнула. — А ты спросил их, зачем им каустик?

— Кража есть кража! — отрубил Кириллов. — И с такими просьбами у меня в кабинете, пожалуйста, не появляйся!

— А ты бы спросил, ты все-таки спросил бы! — Маша поднялась. — Мыло варить, вот для чего! Мыло варят с каустиком. На всю их вдовью бригаду было бы мыло! На барахолке за кусок берут пятьсот рублей. Ни помыться, ни постирать! Они женщины, ты знаешь, что такое для женщины мыло?! Эх, ты! — И за Машей захлопнулась дверь.

В продовольственном складе, этом таинственном царстве Нечкина было полутемно.

По проходу меж ящиков с консервами, кулями с мукой и крупой стремительно шел Кириллов, следом обреченно плелся Нечкин.

— Что?! — Кириллов ткнул в один из штабелей.

— Тушонка. Американская.

— Это?!

— Жиры. Лярд. Последний штабель.

— Здесь?!

— Карамель «подушечки». Кончаются...

— Кончаются! — передразнил Кириллов. — Последний штабель! А склад ведь набит битком! — Он резко откинул крышку ящика. Тесно, куском к куску в нем было рядами уложено мыло.

Кириллов взял кусок, взвесил в руке. Недобрая усмешка исказила его лицо.

— Сколько тянет такой на рынке?

— Сергей Алексеевич... — Нечкин снял шапку.

— По пятьсот рублей идет такой кусок! Так сколько тыщ потянет ящичек?!

— Сергей Алексеевич! Ни я, ни моя семья не голодаем. Но это все, что я могу себе позволить. — Следы обиды выступили на глазах Нечкина. — Назначайте любую ревизию! Дограмма — не знаю, но до килограмма сойдется все...

— Так для чего же гноится здесь это?! Люди пухнут от голода, ради куска мыла на преступление идут!

— Сергей Алексеевич! — произнес Нечкин тихо, парок поднимался над его лысиной. — На заводе шестьдесят тыщ рабочих. Если это, — он обвел взглядом склад, — пустить по человеческим нормам, хватит на неделю... А впереди зимы еще целых два месяца. Ну, что делать? Отпускаю только детским садам...

Кириллов опустил на ящик. Нечкин сел рядом с ним. Закурили.

— До весны б дотянуть, — вздохнул Нечкин. — Там хоть травку пощипать можно...

Кабинет секретаря обкома.

— Пищевые ресурсы области исчерпаны, — говорил Рубцов. — Все, что было, съели. Кончайте с иждивенчеством. Пора переходить на снабжение собственными силами.

— Что же, на подножный корм? — Кириллов усмехнулся горько.

— Вот именно! — Рубцов не успел договорить — зазвонил телефон. — Слушаю!.. Что? Мало ли что ученый! Выселяйте! В таких апартаментах целый цех разместить можно. Выселяйте! Под навес, в сарай, не знаю!

Кириллов с недоумением прислушивался к разговору.

— Перебьется как-нибудь, весна недалеко, — продолжал Рубцов. — Старый?.. Ноги мерзнут? Войлок у вас есть? Так сшейте ему валенки, если он такой нежный. Не шучу я! Все! — Он бросил трубку и, помолчав, объяснил: — Слона из Мосцирка уплотняем. Ноги у

него нежные. А жрет! Кормлю его из обкомовского лимита. А что поделаешь — слон. Да еще ученый... Пять тысяч га вам хватит? — спросил он неожиданно.

— На что? — удивился Кириллов.

— На огороды. Сами посадите, сами уберете. Правительством рассмотрен вопрос о выделении земель предприятиям под подсобные хозяйства.

Кириллов встал, полагая, что разговор окончен. Но Рубцов медлил прощаться.

— В столовых ввели, чтобы при чистке картофеля вырезали глазки. Сажать будете глазками. — Он вздохнул. — Семенной фонд съеден...

Заводской аэродром. Только что приземлился транспортный «дуглас». Подрулил к стоянке, из люка выставили лесенку, и по ней спустился на снег Ильюшин, за ним работники его КБ.

Их встречал Кириллов, с ним несколько руководителей заводских служб. Лицо Ильюшина было оживлено, таким Кириллов его еще не видел.

— Не догадываетесь, с чем пожаловало к вам наше КБ? — спросил Ильюшин, пожимая руку Кириллову. — Ил снова станет двухместным.

— Очень рад за вас! — ответил Кириллов. — Поздравляю!

— А я рад, что это произойдет на вашем заводе!

Кириллов промолчал. Они направились к ожидавшим их машинам.

— Значит, удалось, — сказал Кириллов, как бы заключив нелегкие размышления.

— После того, как выступили фронтовые летчики, все прежние оппоненты сразу стали нашими союзниками, — ответил Ильюшин, усмехнувшись.

— Какие сроки на освоение?

— Верховный определил задачу так: «Делайте что хотите, но конвейер останавливать не разрешаю. Дайте фронту двухместные Илы немедленно!» — процитировал Ильюшин. — Конкретней не сформулируешь! — Он покосился на Кириллова, но тот продолжал оставаться угрюмо сосредоточенным.

Подошли к машине, Кириллов открыл дверцу, предлагая Ильюшину сесть первым. Тот задержался.

— Сергей Алексеевич... — начал он осторожно, — может, я ошибаюсь, но мне показалось, что теперь Ил двухместный вам не так по душе, как прежде? — Он испытующе глянул на Кириллова. — Скажите, только искренне, справимся с переходом на двухместный или нет?

Кириллов молчал.

— В мирное время ответил бы — нет, — признался он.

Вечер. Квартира Кирилловых. Она обставлена случайной разрозненной мебелью. Но какой-то уют уже создан.

В передней послышался звук отпираемого замка. Маша выглянула из кухни, судя по ее виду, она не ждала никого.

Дверь открылась, и в прихожую вошел Кириллов. Ничего не сказав, Маша вернулась на кухню. Ссора еще не была преодолена.

Кириллов снял шинель и поверх Машиного пальто повесил ее на тот же гвоздь. Прошел в кухню. Встал, прислонившись к косяку, смотрел на Машу, она взялась готовить омлет из яичного порошка.

Чувствуя его пристальный взгляд, она несколько раз оборачивалась к Кириллову, и тогда явственней отмечал он полупрозрачную бледность ее щек, голубизну подглазий. Маша выглядела осунувшейся.

Он подошел, встал рядом. Она замерла. Он взял ее руку, она отдернула ее, он не отпустил. Осторожно отвернул край рукава ее платица, поднял выше локтя, повернул к свету. Маша попыталась сопротивляться, он не позволил.

На внутренней стороне ее локтевого сгиба, там, где под нежной кожей голубела жилка, краснело припухлое пятнышко в том месте, где в вену входила игла. И несколько других уже побледневших меток были видны вокруг...

Кириллов поднес ее руку к губам и поцеловал в эти метки. И Маша не выдержала, припала к его груди, благодарная за щемящую эту ласку, которая смыла все, что воздвигла между ними ссора.

— И давно сдаешь кровь? — спросил Кириллов, нежно водя ладонью по ее спине.

Маша не ответила.

— Тебя видели на донорском пункте...

— Сережа, — произнесла Маша негромко. — Может, нам послать еще один запрос об Алексе и маме?

— Знаешь, сколько сейчас таких запросов?! Ответ придет. Надо ждать, только ждать...

Она притихла, он баюкал ее голову на своем плече.

— Мне кажется, если б я была на фронте, мне было бы легче, — призналась она.

— Судя по всему, — начал Кириллов, — к лету на фронте нужно ждать больших перемен. Да, да! — сказал он, убеждая ее. — Готовится новый удар. И должен же, наконец, второй фронт открыться!

Из передней послышалась трель дверного звонка. Кириллов оставил его без внимания. Но кто-то продолжал звонить настойчиво, тревожно. Досадуя, Кириллов оставил Машу, вышел в переднюю, отпер дверь — за нею стоял Петров.

— Сергей Алексеевич, извините, но на заводе я вас упустил, а разговор не телефонный, — заговорил он, волнуясь.

— Входи!

— От поставщика пришел ответ на вашу телеграмму, — войдя, Петров подал бланк. — Профилей нет и не будет...

— Да что они там?! С ума посходили! — взорвался Кириллов. — Да нет, что они с нами делают? Завод получил особое задание... Двухместный Ил. Летишь на Урал! Выбьешь профили! Любой ценой!

— Я не выбью, — ответил Петров после паузы. — У меня не выйдет.

— Почему?

— Оснастку подготавливаю, новая технология будет, Сергей Алексеевич, но из-за профилей там придется кого-то брать за горло! Этого я не умею!

— А я, думаешь, умею?!

— Вы? Конечно! — ответил Петров.

Стоя в кухне, Маша прислушивалась к разговору в передней.

— Да есть у меня, в конце концов, главный

инженер или нет?! — гремел Кириллов. — Все! Летишь на Урал! Сейчас же! И без профилей не вздумай возвращаться!

Маша слышала, как за Петровым захлопнулась дверь. Она вышла из кухни, заглянула в комнату. Кириллов бурно ходил из угла в угол, пыхтя папиросой.

— Сережа, ты устал, — сказала Маша.

Он метнулся к телефону, рванул трубку, набрал номер. Рука Маши легла на аппарат.

— Сережа, отдохни. Ты две недели не ночевал дома...

— Но ты же знаешь, что я на заводе!

— Шадуров тоже ночевал на заводе...

Он посмотрел на нее — тревога за него была в ее взгляде.

— Взлетит двухместный — отосплюсь...

Она поняла — иначе он не сможет. Подошла, положила руку на его плечо. Он набрал номер.

— Алло? Дайте заводской аэродром... Говорит Кириллов. Готовьте самолет к вылету на Урал! Петрова задержите! Полечу я...

За окном — уральская зима. В кабинете директора-поставщика сошлись двое коллег — Кириллов и директор Н-ского авиазавода Гудзовский. Он моложе Кириллова, но ухватистей, что можно заключить даже по его внешнему виду: полушубок, подпоясанный ремнем с пистолетной кобурой распахнут, но не из-за того, что в кабинете натоплено, а чтобы продемонстрировать внушительный набор наград, украшавших его грудь под полушубком.

Кроме них и директора-поставщика, крупного мужчины с неторопливой манерой движений и речи, в кабинете находился четвертый человек в штатском. Он сидел в сторонке, скромно поблескивая стеклами очков.

— Это саботаж! — кричал Гудзовский, курчава шевелюра угрожающе двигалась на его голове. — Типичный саботаж. Я не говорю о присутствующих, но кому-то придется отвечать за непоставку фронту наших истребителей!

— И наших штурмовиков! — поддакнул Кириллов.

— При чем здесь штурмовики? — вскинулся Гудзовский.

— Нам нужны те же профили.

— Получите после нас!

— Правильно, после нас!

Человек в очках спокойно наблюдал за перепалкой. Директор копался в ящике стола.

— Минутку, минутку! — остановил он их. В руке у него был телеграфный бланк. — Чья телеграмма? «Непоставка вами профилей грозит срывом задания Государственного комитета обороны...»

— Моя! — рявкнул Гудзовский.

— «...По вашей вине фронт может недополучить десятки самолетов...»

— Я же сказал, моя!

— «...самолетов Ил-2», — закончил директор.

— Моя! — выдохнул Кириллов.

Гудзовский сконфужению смолк. Директор взял другой бланк.

— А вот ваша телеграмма, товарищ Гудзовский. Текст тот же, угрозы те же, только указан другой тип самолета. А вот еще телеграммы примерно того же содержания. Профилей нет, всех обеспечить не можем...

— Вот теперь можно сказать и о присутствующих. Вы ответите за вашу плохую работу! — пообещал Гудзовский.

— В резерве завода — одна очень небольшая партия профилей, — сказал директор-поставщик. — Иисуса Христа тут нет, чтобы одним хлебом всех накормить...

— Что станете делать? — спросил неожиданно человек в штатском.

— Что?! — Гудзовский резко повернулся к нему. — Останавливаю конвейер! Звоню туда... Я знаю, куда я позвоню!

— А вы? — человек посмотрел на Кириллова. — Тоже начнете с остановки конвейера?

— Да несерьезно говорим! — вырвалось у Кириллова.

— Давайте посерьезней, — согласился человек. — В чем же выход?

— Искать надо... Если профили кончатся... Придется делать их самим...

— А как?

Кириллов пожал плечами, но человек в штатском чем-то располагал к откровенности.

— Гнуть из дюраля...

— С ума сошел! — крикнул Гудзовский. — Это ж целый цех стронты!

— Цех — не цех, а линию придется...

— Ну и строй себе! А я звоню в Государственный комитет обороны! Где телефон ВЧ? — потребовал Гудзовский.

— Успокойтесь, — остановил его человек в штатском и назвал себя: — Лукьянов. Уполномоченный Государственного комитета обороны.

Гудзовский растерялся, но не надолго.

— Очень рад познакомиться! — Он пожал ладонь Лукьянова обеими руками. — Это хорошо, очень хорошо, что вы здесь, товарищ Лукьянов! Вот прямо здесь и примем решение!

Какое-то время Лукьянов изучающе вглядывался в лицо Гудзовского. Потом повернулся к директору-поставщику:

— Ту партию, что хранится у вас как «нз», передайте... заводу... Гудзовского.

Гудзовский напрягся, с опаской глянул на Лукьянова, на директора-поставщика — не подвох ли?

— В отдел сбыта, — буркнул директор-поставщик хмуро.

— Вот это мудро! — Гудзовский опять схватил ладонь Лукьянова обеими руками. — Вот это по-государственному! — И, топая бурками, вылетел из кабинета.

Кириллов побледнел. Жмурился директор-поставщик, он явно сочувствовал Кириллову.

— Я понимаю вас, товарищ Кириллов, — сказал Лукьянов. — Все понимаю. Но дело в том, что вы сможете сделать профили сами, я думаю. А Гудзовский... Не знаю...

Цех главной сборки. По-прежнему во всю ширину пролета протянулся транспарант «Самолеты Ил-2 нужны Красной Армии, как воздух, как хлеб!»

Посреди пролета стоит двухместный Ил. Деловито, как всадник коня, осматривает его Сивцов, хлопывает ладонью фюзеляж, плоскости, сапогом пробует, достаточно ли давление в пневматиках шасси.

Рядом стоят Кириллов, Ильюшин, Рубцов, Петров, военпреды, бригада Панченко — это она собрала первый двухместный Ил. Лица

слесарей заострились, недоедают и недосыпают все.

Петров выглядит взволнованным более других.

— Надо бы еще раз рули высоты проверить, — сказал он Кириллову. — Там у нас профили самодельные...

Кириллов кивнул. Он тоже был взволнован предстоявшим событием, но положение — директор завода — заставляло владеть чувствами.

— Давай кто-нибудь в кабину! — скомандовал Петров.

— Можно я? — вызвался самый маленький из подростков бригады.

— Позволь мне? — Панченко ласково коснулся вихрастой его головы. — Знаешь, сколько я эту пчелку ждал? Да этот — уже не пчелка, — он глянул на кабину стрелка свиступающим жалом пулемета, — а, считай, шмель! — И по стремянке стал подниматься в самолет.

Поднимался он медленно, вязко цепляясь руками за прутья стремянки, сказывалась усталость. С трудом перевалился в кабину.

Тут же ожило оперение самолета. Петров придирчиво наблюдал за рулями высоты.

— Порядок! — одобрил он.

Рули высоты, которыми управлял Панченко из кабины, перестали двигаться. Все посмотрели на Кириллова. Тот кивнул. Лица рабочих оживились. Самолет дружно покатали по пролету. Все пошли за ним.

Отовсюду, от стапелей с самолетами, из всех концов цеха стекались рабочие, присоединяясь к торжественному этому шествию.

Панченко продолжал сидеть в кабине.

— Федор Семенович, может, ты его и в воздух поднимешь? — пошутил Гонцов, несший стремянку, которую он убрал, когда самолет покатали к выходу из цеха. — В летчики заделаться решил?

— Вообще круг почета он заслужил, — улыбнулся Петров, шагая рядом с Кирилловым.

— А в самом деле, прокачу его над заводом! — подмигнул Сивцов. — Место теперь есть.

— Семеныч, полезай в кабину стрелка! — зашумел Гонцов.

— Дядя Федя, возьми меня с собой! — попросил самый маленький из подростков.

Панченко не отвечал. Снизу была видна лишь его голова, он наклонил ее, словно продолжал выискивать неполадки в кабине. Покачивалась его рука, свесившаяся за борт... Что-то безжизненное было в этом покачивании, совпадавшем с толчками на неровностях пола. Первым заметил это Петров.

— Стой! — скомандовал он встревоженно. Самолет остановился. Жестом Петров потребовал стремянку, быстро взобрался по ней, свесился в кабину, прислушиваясь...

Все, кто стоял у самолета, ощутили толчок тревоги. Петров медленно спустился на пол. Лицо его побелело.

— Умер... — сказал он.

Не веря себе, смотрел на него Кириллов. Петров скорбным кивком подтвердил сказанное.

Кириллов медленно снял фуражку. За ним обнажили головы остальные...

— Дядя Федя! — заголосил самый маленький из подростков.

Мартовский ненастный день. Снег на летном поле уже в проталинах. Первый двухместный Ил стоит на взлетной полосе.

— Пройти над цехами? Пошуметь? Как тогда? — негромко спросил Кириллова Сивцов, снаряженный к полету.

Кириллов отрицательно покачал головой. Сивцов пошел к самолету.

Взревел мотор. Ильюшин напряженно следил, как разгоняется машина. Наконец Ил взлетел и ушел к горизонту.

— Долго взлетал, — вздохнул Ильюшин.

Петров удивленно посмотрел на него:

— Разбег нормальный...

— Почти два года... — продолжил мысль Ильюшина Кириллов.

В этот момент самолет, развернувшись, с ревом пронесся над ними.

— К бою готов! — сказал Рубцов.

Ильюшин повернулся к Кириллову и коротко сказал:

— Спасибо...

Грянул духовой оркестр, распахнулись ворота, и в цех вплыло знамя. Его нес летчик Гуреев, с которым встретился прошедшей зимой Кириллов на фронтовом аэродроме.

Тогда Гуреев был лейтенантом, теперь в петлицах его гимнастерки было по шпале капитана. Рядом шагал комдив, следом печатали шаг летчики. Смолк оркестр.

— Дорогие товарищи! — начал комдив. — Самолеты, сделанные вашими руками, сберегли жизнь тысячам наших бойцов. Эта грозная сила помогает сдерживать бешеный натиск врага, который рвется к Волге! Низкий вам поклон от летчиков Сталинградского фронта, дорогие наши матери! Отцы! Жены! Дети!!!

Его слушали Рубцов, Кириллов, Петров, Нечкин, рабочие. Люди везде, на плоскостях готовых самолетов, на колоннах, даже на ферме мостового крана. Подростки из бригады покойного Панченко, женщины вдовьей бригады... Среди них рядом с Эльвирой стояла Маша.

— Примите высокую награду, герои тыла! — комдив повысил голос. — Красное знамя Государственного комитета обороны! — Он принял древко из рук Гуреева.

Маша видела, как Кириллов шагнул вперед, опустился на колено и, обнажив голову, поцеловал край алого полотнища.

В кабинете Кириллова находились Сивцов и кадровик. Кириллов читал заявление Сивцова.

— Замену я себе подготовил, — говорил Сивцов. — Отличный парень! Летает не хуже меня!

— Ну, это положим... — скептически хмыкнул Кириллов.

— Сергей Алексеевич, я не могу согласиться! — вступил кадровик. — Программа выпуска самолетов все увеличивается, летчики-испытатели из кабин не вылезают, а самый опытный из них, видите ли...

— В конце концов, я иду в нашу подшефную дивизию! — Сивцов стал накаляться. — На то мы и шефы, чтоб помогать!

Кириллов подумал и под неодобрительные взгляды кадровика подписал заявление.

— Ну что ж, Сивцов... — сказал он и задумался. — Будем считать, что ты во временной командировке. В подшефной части. До победы...

Сивцов шагнул к столу, хотели обняться, но они были не одни. Пожали друг другу руки.

— Перед отлетом зайти проститься, — сказал Кириллов.

— Грабят нас подшефные! — вздохнул кадровик, когда Сивцов вышел. — Вот еще добровольцы. — Он достал из своей папки несколько сколотых скрепкой страничек. — Требуют направить на курсы воздушных стрелков. А кто нам эти кадры заменит?

— Будем готовить новых, — сказал Кириллов, изучая список.

— Опять с ликбеза начинать?

Кириллов задумался.

— Придется... — Он поднял глаза на кадровика. — Они же не на парад просятся. Под Сталинград, — и, взяв ручку, он завизировал список.

Протянул кадровику. Но тот списка не взял, глядя на бумагу так, словно от нее исходила опасность.

— Там сорок вторым пунктом Кириллова М. Е...

Кириллов посмотрел на него, недоумевая.

— Супруга ваша, — пояснил кадровик.

Кириллов нервно перелистнул странички списка, нашел Машу.

— В заявлении указано: до войны окончила курсы Осоавиахима. Прыгала с парашютом, — монотонно перечислял кадровик. — Ворошиловский стрелок...

Кириллов трудно задумался над списком.

Квартира Кирилловых. Маша молча стоит у окна. Кириллов сидит за столом, в руках у него письмо. Всего несколько строчек, напечатанных на машинке: «На Ваш запрос о местонахождении сына Кириллова Алексея семи лет, особых примет не имеет, сообщаем, что в детских домах среди детей, эвакуированных с временно оккупированной врагом территории, таковой не значится».

— Оно пришло два месяца назад, — произнесла Маша. — Я не хотела, не могла показать тебе...

Кириллов сложил письмо, вложил в конверт. — Это как извещение «пропал без вести», — сказала Маша тихо.

— Да ничего подобного. В детдомах его не нашли. Это значит, он с бабушкой. Может, потерялись где-то в эвакуации. А скорее всего, не успели уйти, остались там, на месте!

— Там! — повторила Маша. — А мы знаем, что там? Прошло больше года. Я боюсь включить радио, заглянуть в газету... «В деревне Слободка из двухсот домов каратели сожгли сто восемьдесят...», — стала читать на память она...

— Маша! — попробовал остановить ее Кириллов.

— «...А в доме колхозника Фомичева всю семью. Дочери Мария и Екатерина шестнадцати и четырнадцати лет...»

— Маша! — Кириллов поднялся из-за стола.

— Сыновья Иван двенадцати лет, — продолжала Маша, и голос ее звучал все с большим надрывом, — Василий — семи лет, Анатолий... четырех лет...

Кириллов подошел к ней, обнял за плечи. Она притихла.

— Эта Слободка всего в двадцати километрах от маминой деревни, — произнесла Маша.

— Маша, пойми! — сказал Кириллов с болью. — Горе у всех! Наверное, уже нет семьи, которая кого-нибудь не потеряла. Но нельзя терять надежды!

— Надежда!.. — повторила Маша с печальной улыбкой. — Надеялись, что войны не будет, поехали в Сочи. Война началась, надеялись, что скоро кончится. Что далеко они не пройдут. Потом ждали нашего наступления, ты говорил, еще весной...

— Не надо!

— ...Обещал второй фронт... А они уже у Волги... И где теперь Брянск?

— Слушай, в конце концов, ты что же, полагаешь, что с твоим прибытием на фронт положение сразу улучшится? — не выдержал Кириллов.

Маша повернулась к нему, посмотрела в глаза.

— Ты сказал, что уже нет семьи, которая кого-нибудь не потеряла. Наверное. И, конечно, уж нет семьи, из которой хоть кто-то не ушел на фронт. Я знаю, ты сам пошел бы в числе первых. Но тебе нельзя. Значит, должна я...

— Я не пущу тебя! — вырвалось у Кирилова.

— Сережа, пойми, я не могу иначе!

— Нет!

— В конце концов, ты не можешь мне запретить!

— Могу!.. Ты забыла, что женщин, у которых есть дети, в армию не берут! У тебя есть сын!

Полутемный зал клуба-общезития. Лишь тусклая лампочка светится над боковым выходом. Зал пуст. Но со сцены, из-за занавеса звучит песня. Поет женщина, негромко подыгрывая себе на гитаре...

Маша шла по залу мимо фанерных клетушек-выгородок, часть из них уже была разобрана — семейные съехали в новые заводские дома. В клубе остались лишь одинокие из вдовьей бригады.

Женщины собрались на сцене за столом с нехитрой снедью, праздновали день рождения Эльвиры. В гости к ним пришли летчики штурмового полка, в большинстве молодые безусые ребята, только что из летных училищ. Среди них выделялся майор Гуреев. На его гимнастерке поблескивала звезда Героя.

Пела Эльвира. Слова песни были бесхитростны, тем пронзительней звучало выраженное ими. Это была баллада о женщине и войне...

Маша поднялась на сцену. Ее заметили, освободили место. Она тихо под села к столу, стала слушать вместе со всеми.

Песня как бы подводила итог прожитому трудному году, первому году войны... Но явно звучала в финале тема неистребимой веры в избавление от горя, в возврат счастья, а с ним и любви...

Смолкла гитара. Молчали все. Эльвира оглядела лица — в глазах женщины-бригадира

проступили слезы, притихла круглолицая хохотушка Надя, играли желваки на скулах Гуреева.

Эльвира ударила по струнам, лихой мажорный перебор снял с лиц задумчивость.

— Ну, а за новорожденную пить будут или нет?

Первой расцеловала Эльвиру женщина-бригадир с мокрым от слез лицом. Со всех сторон потянулись к ней, чокаясь, поздравляя, благодаря.

Маша поднялась и пошла вдоль стола. Эльвира сияла, счастливая.

— С днем рождения! Элла... — Маша протянула ей небольшой сверток.

Эльвира развернула его — в нем была коробка с духами.

— Девушки! — охнула Эльвира. — «Красная Москва»!

Мгновенно был извлечен флакон. Эльвира вскрыла его, вдохнула...

— Тэ-жэ! — простонала она. Передала флакон соседке, та, насладившись, другой, и так он пошел вдоль стола из рук в руки. А Эльвира расцеловала Машу.

Тем временем завели патефон, поставили пластинку. Летчики стали приглашать женщин. Двинулась по бурным перекатам румба.

Маша смотрела на танцующих. Ритмы румбы нарастали, делались жарче, летчики размашисто вели партнерш. Единственный, кто еще не выбрал себе даму, был Гуреев. Маша поймала на себе его взгляд. Туго оправив портупею, он поднялся...

— Ты извини, — шепнула Маша Эльвире, — но я пойду...

— Что за шутки?! — Эльвира возмутилась. — Сто лет тебя не видела! У нас такие гости! — Она кивнула на Гуреева — он направлялся в их сторону. — Лучший летчик дивизии. Сейчас познакомлю!

— Нет, я пойду, — тихо, но твердо ответила Маша.

— Не нравишься ты мне! — Эльвира встревожилась. — Ну-ка, иди сюда! — Она вывела Машу за занавес. — Что случилось? Рассказывай!

Маша молчала.

— Но я же вижу! — настаивала Эльвира. — С Сергеем поссорились?

— Нет...

Из-за занавеса вышел Гуреев. Укоризненно развел руками:

— Обрекаете на одиночество! — В большей степени это относилось к Маше.

— Костя, одну минуту! — сказала Эльвира. Еще раз глянув на Машу, Гуреев ушел за занавес.

— Да что с тобой?! — спросила Эльвира.

— Не знаю...

Эльвира смотрела на подругу все с большей тревогой.

— Ну, не хочешь говорить, как знаешь. Только никуда я тебя сейчас не отпущу! Уйдешь, обижусь! В конце концов, сегодня мой день!

Бойкий перебор фокстрота. Эльвира танцевала с Гуреевым. Через ее плечо он смотрел в ту сторону, где за столом одиноко сидела Маша. Вот к ней подошел молоденький лейтенант, поклонился, приглашая. Она отказала. Лейтенант настаивать не решился, отошел...

— Кто она? — спросил Гуреев о Маше.

— Там все очень сложно, Костенька, — вздохнула Эльвира.

Пластинка отыграла. Тут же ее перевернули на другую сторону. Зазвучало танго.

— Разрешите? — услышала над собой Маша.

Она подняла глаза — ее приглашал Гуреев. Маша отрицательно покачала головой.

— Вы не танцуете? — Гуреев удивился.

— Разучилась.

— Могу напомнить! — Гуреев сделал широкий жест, приглашая ее на середину сцены.

Маша посмотрела ему в глаза, снизу вверх.

— Развлекаться в тыл прибыли?

Гуреев выпрямился. Достал коробку «Казбека», постучал мундштуком папиросы о крышку...

— Да, развлекаться, — ответил он, глядя Маше в лицо. — Наше тыловое время — сорок восемь часов. Недолгий срок. Как и жизнь летчика...

Маша опустил голову.

— Простите... — прошептала она.

Теперь растерялся Гуреев, так искренне было извинение. Замолчали. Звучало танго. Маша поднялась, показав, что согласна танцевать...

Гуреев вел ее бережно, осторожно.

— А вообще, прибыли получать новую машину, — заговорил он о себе. — Четвертую по счету. Три первых сгорели...

— А вы?! — вырвалось у Маши.

— Я, кажется, везучий, — Гуреев улыбнулся открыто. — Но теперь у меня будет двухместный Ил. Это совсем другой коленкор. Особенно если стрелок надежный...

Маша посмотрела на него внимательней. Какая-то мысль заставила ее остановиться.

— А женщины у вас летают?

Гуреев подумал, припоминая.

— В соседней дивизии будто бы есть. В нашей — ни одной, — он снова повел ее в танце.

— Я попросилась на курсы воздушных стрелков, — сказала Маша.

Теперь остановил танец Гуреев.

— Вы решили на фронт?

— Не пустили...

Гуреев смотрел на нее все пристальней, проникновенней.

— У вас тоже беда? — спросил он осторожно.

Маша не ответила.

— Я вижу... — кивнул Гуреев сочувственно.

Чугунная решетка набережной. Стелющиеся по воде гудки далеких пароходов. Хруст облетевших листьев под ногами...

Гуреев провожал Машу из клуба.

— ...Мы были уверены, что у нас будет сын, — рассказывал Гуреев. — Долго не могли выбрать имя. Спорили до последнего дня, смешно! И только вечером, когда я вез ее в роддом, сошлись: если сын, будет Тимур. А в четыре утра нас подняли по боевой тревоге.

Маша напряженно вслушивалась в слова, по голосу Гуреева предчувствуя трагическую развязку.

— Успело взлететь только одно звено... Я же везучий... — повторил он шутку неве-

село. — А когда вернулся — не было ни аэродрома, ни полка, ни роддома... Осталось только имя — Тимур...

Долго шли молча. Впереди выросло угловатое массивное серое здание. Маша остановилась.

— Я пришла...

Гуреев усмехнулся.

— Вот и кончается мое тыловое время...

Маша протянула руку, прощаясь. Гуреев придержал ее. Маша осторожно попыталась освободить локоть, он не позволил, повернул ее к свету...

— Может, не надо вам на фронт? — произнес он мягко. — Руки у вас нежные...

Кабинет. Резкая трель звонка — Кириллов снял трубку. Звонил Рубцов:

— Привет. Приезжай в обком!

— Что-то срочное? — спросил Кириллов.

— Приедешь, узнаешь! — в трубке послышались гудки отбоя.

Кириллов стал собираться. В кабинет вошел кадровик со своей папкой под локтем.

— Не могу, — сказал ему Кириллов. — Рубцов вызывает.

— Наверное, по поводу вчерашнего ЧП, — кивнул кадровик.

— ЧП? — Кириллов остановился на пути к двери.

— Летчики из подшефного полка увезли на фронт служащую завода, — сообщил кадровик многозначительно.

— Вот джигиты! — Кириллов рассмеялся. — Самолеты им дали, стрелков дали, так еще невест умыкают! — Он стал надевать шинель.

— Фамилия джигита известна: майор Гуреев, Герой Советского Союза, более не менее. Сообщить командованию?

— Зачем? — Кириллов поморщился. — Улетела и ладно, переживем. И вы решили, что из-за этого меня вызывают в обком?

— Тут одна тонкость... — кадровик испытующе глянул на него. — Фамилия служащей Кириллова... М. Е. — добавил он инициалы.

— Маша?! — Не надетая до конца шинель сползла с плеча Кириллова.

— Ваша жена, — кивнул кадровик.

— Ну до каких пор можно с тобой нянчиться? — гремел на Кириллова Демченко, судя по его виду, он приехал в обком прямо с аэродрома. — Что ни колдобина — вляпешься, что ни кочка — споткнешься! А уж из этой истории не знаю, как мы с тобой выберемся!

— Извините, но эта, как вы говорите, история касается лично меня, — сказал Кириллов мрачно.

— Нет уж! Тут не личным, тут персональным делом пахнет!

— Если так, то отвечу по партийной линии, — Кириллов кивнул на Рубцова. — При чем здесь наркомат?

— Значит, твой завод уже к наркомату не относится?! — возмутился Демченко.

— Ты же не сказал ему, в чем, собственно, дело, — остановил его Рубцов. Повернулся к Кириллову. — В вашей подшефной дивизии разбились два Ила. Оба по одной причине — поломка, как их? — Он посмотрел на Демченко.

— Лонжероны рулей высоты! — отчеканил тот, в упор глядя на Кириллова.

— ...которые вы делали сами. — закончил Рубцов.

— Профили?! — выдохнул Кириллов.

— Поднесли гвардейцам подарочек! — загремел Демченко. — С завода самолеты взлетают, а до фронта не долетают! Странненькая, знаешь ли, цепочка получается!

— Ну зачем так сразу, — сказал Рубцов, не глядя на Демченко. — Ярлыки клеить... Разобраться бы сначала во всем...

— Сроку у нас день, два, — ответил Демченко. — А что там у тебя еще на заводе случилось, ты говорил?

— На заводе — ничего... — сказал Кириллов.

Кабинет Кириллова.

— Таким образом, причина разрушения профилей, — читал Петров заключение, — состоит в том, что при их изготовлении был пропущен дюралевый лист меньшей толщины...

Петрова слушали Демченко, Рубцов, Кириллов. Кроме них в кабинете находился кадровик.

— Маркировка бракованных профилей показала, что все они были изготовлены в одну смену, — закончил читать Петров, — участие в следствии ему было явно не по душе. — Смена была ночная, работа авральная, — добавил он от себя. — Ну, и от усталости, по-видимому, разрезали на заготовки не тот лист.

— Кто именно? — спросил Демченко.

Петров молчал.

— Я спрашиваю, кто разрезал тонкий лист?! — Демченко повысил голос.

— Слесарь Пивоваров, — подсказал кадровик.

Демченко кивнул. Кадровик пошел к двери.

— Им нужно девять, десять часов сна, — пробормотал Петров, — а у них и половины не было...

Демченко недовольно покосился на него.

Кадровик ввел в кабинет слесаря Пивоварова. Рост школьника, тонкая шея в широком вороте спецовки, мальчишечий чубчик на лбу — это тот подросток, что был самым щуплым в пополнении, которое пришло в бригаду Панченко.

Демченко вздохнул тягостно, не ожидая, что слесарь да еще с такой внушительной фамилией, окажется мальчуганом.

— Почему орден не надел? — спросил Петров.

— А мне все равно не верят, что он мой, — ответил Пивоваров. — Говорят, выменял...

— Какой у тебя орден? — спросил Рубцов.

— Знак Почета, — ответил Петров.

Наступило молчание. Украдкой поглядывали на Демченко, решение зависело от него.

— Ступай! — отпустил он подростка. Тот вышел.

— Зазнался пацан, нос задрал, — сказал кадровик. — Работал спустя рукава.

— Простите, а вы кто по основной профессии? — спросил его Петров.

— Неважно! Я вообще говорю...

— Слесарили когда-нибудь? Лист металла в руках держали? — продолжал Петров. — Можете отличить, если один тоньше другого на две десятки? Что такое десятка, знаете? Одна десятая миллиметра!

— Я говорю о поведении Пивоварова в це-

лом, — не сдавался кадровик. — Дебош устроил в кинотеатре. Рвался на ночной сеанс, а ему не положено, шестнадцати нет...

— Вкалывать по ночам положено, а в кино — не положено...

— Все свободны, — перебил Петрова Демченко. — Остаются члены Государственной комиссии.

Петров и кадровик встали, пошли из кабинета.

— Главного инженера завода попрошу задержаться, — остановил Демченко Петрова у самой двери. Кадровику пришлось выйти в одиночестве.

— Давайте решать, — сказал Демченко. — Разбились самолеты. Погибли люди. Кто-то должен нести ответственность...

Замолчали. Трудно было всем.

— Изготовление профилей было поручено мне, — заговорил Петров, — стало быть...

— Я! — перебил Кириллов. — Я заставлял людей работать по двенадцать часов в смену. Без выходных. Без полноценной пищи. Нарушал кодекс о труде, технику безопасности и все остальные нормы и правила, без соблюдения которых нормальная человеческая жизнь невозможна. Производительность труда на заводе выросла в шесть раз против довоенной. Это чудо! Но человеческие силы не беспредельны. Война длится полтора года... Накопилась усталость... Адская усталость...

— Мне легко и приятно этим делом заниматься! — нервно Демченко достал папиросы. — Сговорились! Все виноваты. А виновника нет.

Молчание.

— Как объяснять в Москве прикажете?

— Будем объяснять так, как все было, — ответил Рубцов.

Стремительно нарастающий свист — в крутом пике несутся Илы. Пуск! Выскользнув из-под плоскостей, ракетные снаряды с дымными лезвиями шлейфов пропарывают самую сердцевину вражеской колонны на шоссе. Разрывы, паника, колонна встала, а сверху на нее сыпется рой бомб. Снег покрыт черными оспинами воронок.

Сначала по одиночке в различных местах зала слышались хлопки, но когда на экране Илы пронеслись на бреющем полете, едва не задевая плоскостями танки с крестами на башнях, в упор расстреливая вражеских солдат, и вслед за смертоносным этим шквалом пошла в атаку наша пехота, зал поднялся в едином порыве, и шум ликования заглушил голос диктора, сообщавшего о капитуляции армии Паулюса.

Кинохроника кончилась, зажегся свет. Это был все тот же зал клуба, где помещалось общежитие. Но теперь вместо фанерных клетушек-сот он был уставлен рядами кресел с плюшевыми спинками, стены матово поблескивали свежей краской.

Во всю ширину сцены тянулся транспарант: «Да здравствует XXV годовщина героической Красной Армии! Смерть фашистским захватчикам!»

Рядом с Кирилловым сидели в директорском ряду Петров, Нечкин, они пришли с женами. Кириллов обернулся — кругом знакомые, взволнованные лица, радостное возбуждение не спадает, в зале — праздник...

Вот вдовья бригада, она заняла целый ряд, с краю, как всегда, примостился неугомонный Гонцов Григорий. Дальше — подростки, среди них слесарь Пивоваров с орденом на курточке...

Тут в зале притушили свет, и со сцены зазвучала песня. Пели девушки, дугой они выстроились у расписного задника-панно. А за роялем в своем синем струящемся платье сидела Эльвира.

Кириллов смотрел на нее. Она играла и пела так же вдохновенно, как тогда, на довоенной вечеринке, но сколько выстраданного, пережитого звучало теперь в ее песне...

Лунный, похрустывающий ледком вечер. Из клуба оживленно выходят люди после концерта.

Кириллов с Петровым вышли в числе последних. У клуба их ждала машина. Подошли к ней.

Что-то заставило Кириллова обернуться — в стороне стояла одиноко женщина. Это была Эльвира. Кириллов посмотрел на нее — она

ожидала его. Он кивнул Петрову, тот все понял. Сел в машину, и она тронулась...

Молча шли они по пустынной набережной, той самой, по которой Гуреев провожал Машу. Ни фонаря, плотно занавешены окна. Но ярко светила луна.

— Она пишет тебе? — спросила Эльвира.

Кириллов отрицательно покачал головой.

— И мне ничего...

Прошли еще несколько шагов.

— Ты пробовал вернуть ее? — спросила Эльвира.

— Нет.

— Сережа, неужели ты думаешь, что она из-за него улетела?! — заговорила Эльвира горячо. — Там ничего не было, нет и невозможно, поверь мне! Потому что она любит тебя!

— Знаю, — остановил ее Кириллов. — Я все знаю про Машу...

— Но ты можешь ее потерять!!!

Кириллов молчал. Эльвира встревоженно смотрела на него, чувствуя, какую боль причинила ему.

— Если она решила это, — заговорил он, — значит, она не могла иначе. За этот год я так понял Машу, как не узнал ее за те десять лет, что мы прожили вместе...

Долго шли молча.

— А я, знаешь, тоже сделала для себя открытие, — сказала Эльвира с горькой усмешкой. — Господи, какая ж я дура была!

Кириллов удивленно глянул на нее.

— Лунин, — ответила она. — За глаза звали его «мой сухарь», «мой очкарик». Ладно, решила, пусть без любви, пусть потешится, зато поживу, забот знать не буду — и квартира, и положение...

— Не надо! — попробовал остановить ее Кириллов.

— И только теперь, когда его нет, поняла, что он не для себя, для меня самой же меня подобрал и никто, никто мне его не заменит! — Остановившись, Эльвира взяла Кириллова за отвороты шинели. — Ну, почему, почему начинаешь понимать что-то только через беду, горе, когда уже ни вернуть, ни исправить ничего нельзя?!

— Не знаю... — признался Кириллов.

Искаженное страхом лицо женщины. Шеле-
стящий свист, заставивший ее пригнуться...

Низко, над самой ее головой пронесся само-
лет с умолкшим мотором, сверкнули звезды на
его крыльях... Дымный шлейф тянулся за ним.

— Наш! Наш! — закричали женщины, ко-
павшие в поле остатки картошки.

Взбив облако земляной пыли, самолет сел
на брюхо. Пыль медленно оседала, обнажая
подбитую машину.

Женщины побежали к ней, Ил сел от них
метрах в двухстах.

— Немцы! — крикнул вдруг кто-то.

Пыливший по большаку грузовик остановил-
ся. Из кузова посыпались солдаты...

Но мощный рев потряс воздух. Из-за леса
вынырнул второй Ил, низко прошел вдоль до-
роги, пулеметами отсекая немцев от поля. Они
залегли, потом поднялись, но Ил, развернув-
шись, положил их снова. Пошел на третий за-
ход...

Из кабины подбитого Ила вылез на пло-
скость летчик, стал открывать фонарь стрелка,
его заклинило.

И в третий раз вынырнул из-за леса Ил,
немцы бросились на землю, но штурмовик
промчался над ними, не сделав ни выстрела.
Солдаты осмелели...

На плоскость подбитого Ила, с трудом вы-
карабкался стрелок. Им была Маша, летчи-
ком — Гуреев.

Ил еще и еще раз пронесся над полем, но
смоккли его пушки — остановить немцев он
был бессилен...

— Тикайте! — крикнула летчикам женщина,
та, которая первой увидела подбитый само-
лет. — Тикайте до лесу! Ховайтесь!

Она видела, как первый летчик приказал
что-то второму. Тот не подчинился, пришлось
первому повторить приказ, и тогда второй,
скатившись на землю, побежал, путаясь в бот-
ве, к роще на краю поля.

Выпрямившись на плоскости во весь свой
рост, Гуреев достал из кобуры пистолет, чтобы
попытаться прикрыть Машу, пока она добе-
жит до леса.

И носился, носился над полем Ил в тщетной
попытке хоть яростным ревом мотора помочь
товарищам...

Фронтной аэродром. Шелест листвы, трава —
пейзаж был бы трогателен и мил, если бы не
штурмовики, покрытые маскировочной сетью.

Кириллов и комполка — они примерно одно-
го возраста — шли по тропинке меж берез.

— Ведомый видел, как они сели на поле, —
рассказывал комполка. — Пробовал помочь
им с воздуха, боезапас расстрелял. Бензин на
нуле. Сам еле дотянул на пустых баках...

В скупой сдержанности его речи отражалось
отношение к Кириллову, который своим приез-
дом только усугубил тягостность происшедше-
го, Кириллов чувствовал это и вопросов не за-
давал.

Они вышли к дощатому домику на поляне.
Поднялись на крыльцо в три ступеньки. Ком-
полка постучал.

— Можно! — ответил не без любопытства
женский молодой голос.

Вошли. Чистенькая комната на две койки.
На одной из них сидела со штопкой смугло-
лицая девушка-сержант. Увидев командира,
она вскочила, покраснев, спрятала штопку за
спину.

— Это ее койка, — сказал комполка Кирил-
лову. — Вот ее вещи.

На свободной кровати аккуратно сложенная
квадратиком лежала одежда Маши — формен-
ная юбка и гимнастерка, сверху — пилотка оп-
рокинутой лодочкой.

— Прошу извинить, служба! — комполка
козырнул и вышел, оставив Кириллова с де-
вушкой.

Кириллов осторожно переложил Машины ве-
щи на столик у окна. Букетик полевых рома-
шек в банке стоял на нем.

— Это Маша собирала, — сказала девушка.
Кириллов тронул лепестки, они зашуршали,
как бумажные.

— Она... любила его? — произнес Кириллов
с трудом.

Девушка не ответила.

— Кто вы ей? — спросила она, помолчав.

— Муж.

— Муж, — повторила девушка. — Я так и знала...

Из-за окна донесся нежный девичий смех. Кириллов посмотрел — на поляне беседовала с двумя молодыми летчиками девушка в лихо сдвинутой на бок пилотке.

— Про нас всякое говорят, — сказала за его спиной девушка в комнате. — Мол, фронтовые подружки... Бывает... А Машу вам упрекнуть не в чем. О себе она не рассказывала, мы не знали, что у нее. В ней было такое... что-то такое, — она не могла подобрать слово. — Она была всем, как... Как сестра...

Кириллов коснулся Машинкой гимнастерки, что-то хрустнуло под его рукой. Он расстегнул клапан нагрудного кармана — в нем была фотография Алешки.

— А он любил ее, — заговорила девушка с новым сильным чувством. — Берег. Стал летать осторожно... И на то задание брать не хотел, она настояла. И вот... и вот, — она не договорила.

— До нее... До Маши с ним летала... ты? — спросил он.

Та не ответила, не дали слезы.

За длинным столом в просторном белом зале с колоннами, окна которого плотно занавешены светонепроницаемыми шторами, собрались работники оборонной промышленности. Знакомый нам еще по осени сорок первого года член ГКО приветствовал всех награжденных.

— От имени Государственного комитета обороны позвольте еще раз поздравить создателей нашей замечательной боевой техники с высокими наградами...

Среди других у стола стоял в кителе с генеральскими погонами Кириллов.

— ...Ни для кого уже не составляет секрета, — продолжал член ГКО, — что мы превзошли фашистскую армию по орудиям и минометам — вдвое, по танкам — вдвое, по самолетам почти в три раза. Это могучее оружие помогло Красной Армии не только сдержать бешеный натиск врага, но и нанести ему сокрушительные удары под Москвой, под Сталинградом и на Курской дуге...

Член ГКО сделал паузу, посмотрел на наручные часы, словно ожидая чего-то...

Громовый раскат орудийного залпа потряс здание. Член ГКО поднял бокал:

— Поздравляю вас с освобождением Харькова, товарищи!

С бокалами в руках все повалили от стола к окну. Кто-то щелкнул выключателем, погасли люстры, зал погрузился в темноту. Но вот подняли шторы затемнения, и стало видно, как над Красной площадью, высветив зубцы и башни Кремлевской стены, расцвели гроздьи фейерверка.

— Харьков взяли, в воздухе полное превосходство, а все затемняемся! — прокомментировал кто-то за спиной Кириллова.

Он обернулся — перед ним стоял Гудзовский, с которым столкнулся он зимой сорок второго на Урале. Гудзовский узнал его:

— Генерал Кириллов! Желаю персонально! — Он поднял бокал.

Вспышка очередного залпа осветила Звезду Героя Труда на кителе Кириллова.

— А?! — Гудзовский качнул пальцем звездочку, у него не было высшей награды, он явно ревновал. — Скажи спасибо, что я тебя тогда с профилями обставил!

Кириллов промолчал, и, почувствовав, что поддержать шутливый тон он не желает, Гудзовский пошел на попятный:

— Ладно, ладно, шучу! — Он чокнулся бокалом и отошел к общей группе у окна.

Там, среди тех, кто смотрел на салют, стоял Демченко и рядом с ним некрупный человек в генеральском мундире. Это был Главный конструктор.

— Что-то невесел наш именинник, — сказал он Демченко, кивнув в сторону, где, отделившись от остальных, стоял Кириллов.

Демченко глянул на одинокую фигуру, вздохнул.

— Он жену потерял на фронте... И сын неизвестно где...

Отгремел последний залп, в зале вспыхнули люстры. Стали возвращаться к столу. Тут же начали образовываться группы, завязались беседы через стол. Кириллов в них участия не принимал.

Кто-то тронул его за плечо. Он обернулся — перед ним стояли Демченко и Ильюшин.

— Слушай, Кириллов, — заговорил Демченко с лукавой усмешкой. — Мы тут проблему решаем. Понимаешь, Сергей Владимирович задумал одну машину. Да все сомневаемся, очень уж непохожая. Мол, не ко времени и кто делать возьмется? Может, ты?

— Новая машина? — переспросил Кириллов.

— Двухмоторная, — ответил Ильюшин. — С большой дальностью полета... — Та же лукавая усмешка, что и у Демченко, играла на его лице.

— Дальний бомбардировщик? — заключил Кириллов.

— На двадцать-тридцать мест...

— Транспортно-десантный? — Кириллов был несколько удивлен.

— Опять не угадал! — объявил Демченко.

Главный конструктор достал из кармана кителя карандаш, он был наполовину источен от постоянного употребления, взял из вазочки салфетку и несколькими уверенными штрихами вывел на ней контуры самолета с широко разнесенными крыльями.

— Пассажирская машина? — Кириллов был озадачен.

Главный конструктор улыбался.

— Мирная машина, — ответил за него Демченко. — Пора, как думаешь?

Кириллов взял салфетку с эскизом, стал вглядываться в изящные обводы самолета. Улыбнулся:

— Беру.

— Как освободят Брянск, — Демченко положил руку Кириллову на плечо, — езжай искать сына...

Полутьма землянки. Коптилка, сделанная из снарядного стакана, теплится на дощатом столе, врытом в пол.

Худенький большеглазый мальчик стоит на земляном полу. Это Алеша. Женщина примеряет ему одежду, привезенную Кирилловым. С нар, из темноты наблюдают за происходящим два белоглазых мальчика.

Алеша время от времени поднимает глаза, смотрит на Кириллова, тот на него, и оба од-

новременно отводят взгляд из-за смущения и неловкости.

— Бабка его, стало быть, теща ваша в первую же зиму богу душу отдала, — рассказывал Кириллову председатель сельсовета, инвалид на деревянной ноге. — А эта подобрала...

— Морока! — сказала женщина в сердцах. — Все мало! — Она стала копаться в ворохе детской одежды.

— А как ты ему одежду подберешь вслепую-то? — возразил ей инвалид. — Отвыкла мамка-то за два года от тельца его... Ничего, увидит теперь, вспомнит...

Кириллов предостерегающе поднял палец — не надо упоминать о матери, и, поняв, инвалид смолк.

— Берите, в чем есть! — сказала женщина, не найдя ничего подходящего из одежды. — Теперь все так ходят...

Кириллов понимал, что резкость и досада в голосе женщины от того, что больно ей расставаться с Алешей.

— Не обессудьте, что тошой, — она подтолкнула Алешу к Кириллову. — Кормила, чем было. Со своими поровну...

— Спасибо... — прошептал Кириллов.

Они поднялись из землянки наверх. Пора было прощаться.

— Ну, иди! — Женщина снова подтолкнула Алешу к отцу. — Иди...

Алеша сделал шаг, остановился и, всхлипнув, бросился назад, зарылся лицом в юбку женщины.

— Ну что ты, что ты?! — растерялась, запричитала она. — Папка твой приехал, родной! Родной твой папка!

Кириллов не знал, как быть.

— Когда увижу его теперь? — сказала женщина печально, глядя голову Алешу.

— Мы приедем... Мы будем приезжать... — начал Кириллов сбивчиво, но на этом слова у него кончились и тогда, взяв обе руки женщины в свои ладони, он поцеловал их.

Инвалид курил с шофером «виллиса», ожидавшим их невдалеке.

Осень. Рдела листва вишен в палисадниках. Над ними поднимались здесь и там обгорев-

шие остовы печных труб — все, что осталось от деревни.

Но где-то уже строились. Летел, звучал над пепелищем мерный стук топора как предвестие возвращения жизни и мира.

«Виллис» подкатил к железнодорожной станции. Закопченное здание вокзала в пустых глазницах окон. Путь к нему лежал через скверик.

Три солдатики с вещмешками, возвращающиеся из госпиталя, расположились там. Выпивали по маленькой, разложив нехитрую снедь на пьедестале снесенного памятника, как на столе.

Увидев невесту откуда взявшегося генерала, солдатики оцепенели — и бутылку не спрячешь, поздно, и не приветствовать генерала нельзя...

Чтобы помочь им, Кириллов сделал вид, что ничего не заметил. Вышли на перрон, он был усыпан палыми листьями. Две женщины торговали здесь, одна — семечками, другая — печеной картошкой в чугушке.

Подошел начальник станции в потертой красной фуражке. Купил у женщины пару картофелин и, прижав локтем жезл для машиниста, стал аппетитно хрустеть запеченной корочкой, щедро посыпая разлом картофелины серой крупной солью.

Алеша слизнул набежавшую слюнку. Начальник станции заметил это.

— Хочешь? — спросил он.

— Сейчас, сейчас! — заволновался Кириллов. Он шагнул к женщине, обернулся к Алеше. — Сколько тебе?

Алеша заглянул в чугунок с картошкой.

— Всю! — сказал Кириллов женщине.

— Во что возьмете? — спросила она.

— Давайте с чугуном!

— Чугунок не могу, он у меня единственный, — сказала женщина. — Да ты бери и ешь! — Она протянула чугунок Алеше. — Сколько съешь, столько и ладно...

Алеша взял картофелину, домовито, как это делал начальник станции, разломил ее. Женщина подала соли в чистой тряпице.

— К мамке едешь? — спросила она, сочувствуя.

Алеша перестал есть, поднял глаза на отца. Кириллов молчал. Женщина все поняла и пожалела о своем вопросе.

Это была та самая женщина, которая крикнула «Тикайте!», когда подбитый самолет опустился на поле, и Гуреев встал на крыле, чтобы ценой своей жизни дать Маше скрыться в лесу.

Спаслась она или погибла, как бы ни случилось, женщина видела это. Но не могла она знать, кто этот генерал с голодным мальчиком и как нуждаются они в том, что известно ей.

Ударил станционный колокол. Послышался нарастающий гул состава. Начальник станции поднял жезл с проволоочной петлей на конце и, когда поезд влетел на станцию, машинист паровоза подхватил его. Кириллов прижал к себе Алешу, испугавшись, что попутный ветер поезда унесет сына, как чуть было не унесла его война. Мальчик доверчиво прижался к его коленям. И тогда только Кириллов осознал, что наконец обрел сына.

Вихрились на щербатом перроне палые листья, мелькали мимо теплушки с солдатами, платформы с зачехленной техникой, с одной из них рванула гармошка. Мощное, грозное в своей неостановимости движение...

ФИЛЬМОГРАФИЯ



Киностудия «Мосфильм»

«Сцены из семейной жизни», 9 ч.

Автор сценария В. Строчков. Режиссер-постановщик А. Гордон. Оператор-постановщик В. Симанов. Художник-постановщик И. Лукашевич. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор Т. Баталова. Роли исполняют: В. Талызина, Л. Малеванная, А. Ромашин, М. Яковлева, И. Агафонов, Л. Соколова, Л. Барабанова, Р. Куркина, Н. Агапова, Д. Германова, З. Василькова, Ю. Соковнин.

«Экипаж», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 6 ч.

Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид, А. Митта, при участии Б. Уриновского. Режиссер-постановщик А. Митта. Оператор-постановщик В. Шувалов. Художник-постановщик А. Кузнецов. Композитор А. Шнитке. Звукооператоры Е. Попова, В. Карасев. Роли исполняют: Г. Жженов, А. Васильев, Л. Филатов, А. Яковлева, И. Акулова, Е. Васильева, Ю. Горобец, А. Павлов, Г. Гладкова, Рома Монин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Возьми меня с собой», 8 ч.

Авторы сценария И. Ольшанский, В. Ольшанский, Б. Рыцарев. Режиссер-постановщик Б. Рыцарев. Оператор-постановщик А. Кириллов. Роли исполняют: А. Зайцев, Л. Дмитриева, С. Орлова, А. Нищенко, В. Никитин, Р. Филиппов.

«Моя Анфиса», 8 ч.

Автор сценария С. Бодров. Режиссер-постановщик Э. Гаврилов. Оператор-постановщик Б. Середин. Художник С. Серебренников. Композитор Л. Сухорукова. Текст песен Т. Калинин. Звукооператор Д. Боголепов. Роли исполняют: М. Левтова, Л. Каюров, Н. Меньшикова, Ю. Каюров, Л. Соколова, Н. Парфенов, М. Яковлева, О. Токарева, Г. Плаксин, Ю. Чернов.

«Петровка, 38», 9 ч.

Автор сценария Ю. Семенов. Режиссер-постановщик Б. Григорьев. Оператор-постановщик И. Клебанов. Художник-постановщик О. Кравченко. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор В. Кипа. Роли исполняют: Г. Юматов, В. Лановой, Е. Герасимов, Н. Крюков, М. Жигалов, А. Никифоров, Н. Еременко-старший, Л. Нильская, Г. Лямпе, Саца Егоров, Ю. Волков.

Киностудия «Ленфильм»

«Инженер Графтио», 8 ч.

Автор сценария А. Галин. Режиссер-постановщик Г. Казанский. Оператор-постановщик С. Иванов. Художник С. Малкин. Композитор Н. Симонян. Звукооператор Г. Голубева. Роли исполняют: А. Папанов, Г. Егоров, С. Иванов, А. Шуранова, В. Козел, В. Марков, Ю. Каморный, В. Баганов, И. Ефимов.

«Старшина», 9 ч.

Автор сценария В. Куинин. Режиссер-постановщик Н. Кошелев. Оператор-постановщик А. Гамбарян. Художник-постановщик Г. Кропачев. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Бельский. Песня на стихи А. Твардовского. Роли исполняют: В. Гостюхин, Н. Сайко, И. Бортник, А. Васильев, А. Данилов, А. Жданов, Р. Абушиди, В. Юрьев, И. Комаров, Н. Лавров, П. Кашлаков, Д. Ладыгин, А. Горин.

Свердловская киностудия

«Ты помнишь» (по мотивам повести Н. Малыгиной «Двое и война»), 9 ч.

Автор сценария Я. Филиппов. Режиссер-постановщик О. Николаевский. Оператор-постановщик И. Лукшин. Художник-постановщик Б. Добровольский. Композитор Е. Стихин. Звукооператор Л. Ерыкалова. Роли исполняют: Е. Говорухина, А. Фатюшин, Е. Козлитина, С. Проханов.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Тяжелая вода» (по мотивам одноименного романа В. Логвиненко), 9 ч.

Автор сценария А. Гусельников. Режиссер-постановщик Л. Бескодарный. Оператор-постановщик Г. Энгстрем. Художник-постановщик В. Цырлин. Композитор Л. Афанасьев. Текст песни С. Гребенникова. Звукооператор В. Сулимов. Роли исполняют: Б. Борисов, С. Десницкий, Г. Шкуратов.

«Узнай меня», 8 ч.

Авторы сценария А. Инин, А. Червинский. Режиссер-постановщик В. Попков. Оператор-постановщик В. Грозак. Художник-постановщик В. Капленко. Композитор А. Зацепин. Звукооператор В. Брюнчугин. Роли исполняют: И. Саввина, Ю. Григорьев.

Киностудия «Арменфильм»

«Добрая половина жизни», 9 ч.

Автор сценария Р. Святополк-Мирский. Режиссер-постановщик А. Мкртчян. Оператор-постановщик Г. Авакян. Художник-постановщик Р. Бабалян. Композитор Ю. Арутюнян. Звукооператор Ю. Саядян. Роли исполняют: Г. Манукян, Ш. Казарян, С. Саркисян, Л. Шарфян, Г. Асланян, Х. Назаретян, В. Рындин, А. Аджемян.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Вся жизнь» (по роману Д. Шенгелая «Бата Кекия»), 15 ч.

Авторы сценария З. Ахвледиани, Л. Горделадзе. Режиссер-постановщик Л. Горделадзе. Оператор-постановщик Л. Мачандзе. Художники-постановщики В. Руруа, Г. Курдиани. Композитор И. Кечакмадзе. Звукооператор З. Надарая. Роли исполняют: С. Мамаладзе, С. Арошидзе, Н. Чачанидзе, В. Цирекидзе, С. Чинчаладзе, Г. Гегечкори, М. Геденидзе, Е. Хутунашвили, М. Элиава, Н. Кавтарадзе.

Литовская киностудия

«Маркиз и пастушка», 7 ч.

Автор сценария К. Заленсас. Режиссер-постановщик А. Дауса. Оператор-постановщик А. Ячиорас. Художник-постановщик Л. Катинас. Композитор Б. Кутавичюс. Звукооператор С. Вилькявичюс. Роли исполняют: Р. Киркилените, В. Хлебнискас.

Киностудия «Таллинфильм»

«Гнездо на ветру», 10 ч.

Авторы сценария И. Фридбергас, Г. Кановичюс. Режиссер-постановщик О. Неуланд. Оператор-постановщик А. Ихс. Художники-постановщики Х. Клаар, Х. Халла. Композитор Л. Сумера. Звукооператор Э. Сяде. Роли исполняют: Р. Аллаберт, Н. Таар, А. Маазик, И. Корб, Э. Аавик, Т. Карк, В. Вахинг, А. Лутсепп.



С 75-летием

Войцик Аду Игнатьевну, заслуженную артистку РСФСР, снимавшуюся в фильмах «Сорок первый», «Конвейер смерти», «Мечта», «Иван Грозный», «Корабли штурмуют бастионы», «Вся королевская рать» и других.



С 75-летием

Комарова Сергея Васильевича, киноведа, доктора искусствоведения, профессора, автора книг «Кино мира и дружбы», «История зарубежного кино (немой период)», а также многих исследований по истории зарубежного кино.

С 60-летием



Лапшина Ярополка Леонидовича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, поставившего фильмы «Шестнадцатая весна», «Игра без правил», «Угрюм-река», «Приваловские миллионы», «Дым отечества» и другие.

С 60-летием



Лунгина Семена Львовича, киносценариста, лауреата Государственной премии РСФСР имени Н. К. Крупской, автора сценариев «Мичман Панин», «Тучи над Борском», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен!», «Внимание, черепаха!», «Телеграмма» (все — совместно с И. Нусиновым), «Розыгрыш», «Юлия Вревская» и других.

-54232

u

15

18.01.1980



ВСЕОЮБЕН
Орд. ЗНАКОВ
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
КОМПЛЕКСНЫЙ
1980 г.





«Карл Маркс. Молодые годы»

В роли Карла Маркса — В. Кисев



Эскиз к фильму

В роли Карла Маркса — В. Кисев,
Женни фон Вестфален — Р. Блюме

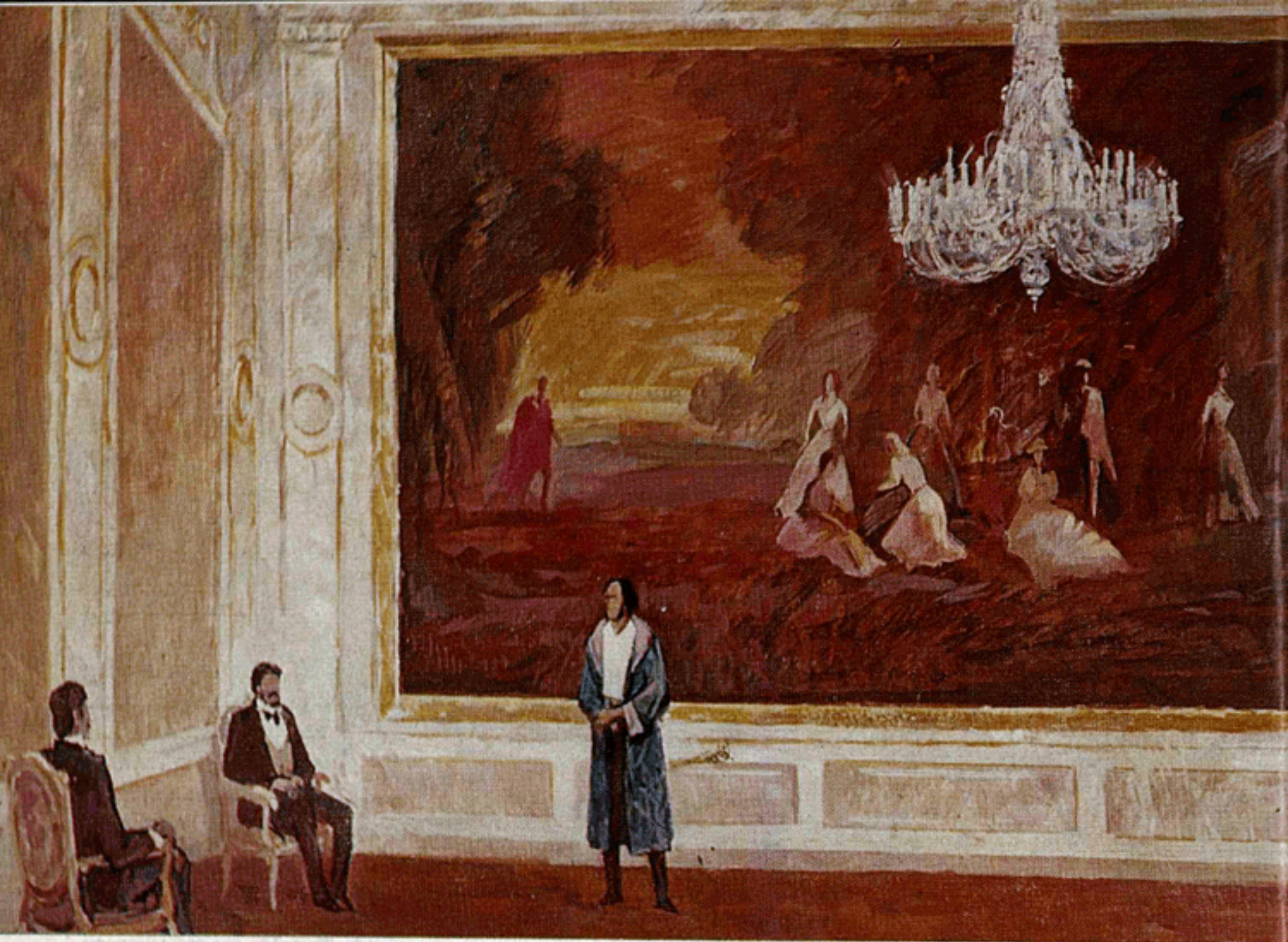




*В роли Карла Маркса — В. Кисев,
в роли Фридриха Энгельса —
А. Сафронов*



Эскиз к фильму



Эскизы к фильму





97 национальных флагов перед фасадом гостиницы «Узбекистан», главного штаба Ташкентского фестиваля



Фото И. Гневашева,
Н. Гнисюка

Торжественная церемония открытия VI Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте





Камаки Курихара (Япония)

Тамара Шакирова (СССР)





Флорес дель Прадо (Мексика)

Дипти Навел (Индия)





*Участники и гости фестиваля
во время экскурсии по Ташкенту*



Владимир Баскаков (СССР) и Мед Хонда (Мавритания) — участники творческой дискуссии «Роль кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов»

*В зале Института искусствознания
во время творческой дискуссии*

